G. W. F. Hegel

Estetica

Tomo II

Feltrinelli

G.W.F. Hegel
Estetica

L'estetica che Hegel venne esponendo nelle Lezioni *fu sostenuta dall'autorità filosofica di tutto il suo sistema e dalla personale posizione autorevole che gradualmente egli aveva assunto quale riconosciuto filosofo ufficiale della Prussia. Ma alla diffusione della sua estetica nell'ambiente culturale di Berlino concorsero anche altre circostanze, di natura ideologico-politica piú generale. In quegli anni infatti l'interesse pubblico del mondo berlinese, incapsulato dalla censura e dalle istruttorie del "Polizeistaat" prussiano, si manifestava quasi esclusivamente come interesse estetico.*
In questo quadro di stasi politica gli interessi artistici erano di fatto l'unico centro di vita spirituale per la società berlinese: e non fa quindi meraviglia che il pubblico accogliesse avidamente quanto Hegel veniva esponendo. Ma dal polarizzarsi di questo interesse sul mondo artistico, fenomeno tipico di una società politicamente oppressa, derivò un'inesauribile fioritura di banalità, pigrizia mentale e autocompiacimento.
L'estetica di Hegel costituí in un certo senso un correttivo a tale situazione. La sua solida formazione erudita, il suo gusto maturo, e soprattutto i nuovi punti di vista organici da lui introdotti nell'estetica, ebbero l'effetto di costringere critici e letterati a nuovi confronti e principalmente a un comportamento piú scientifico. (Dalla prefazione di N. Merker.)

G. W. F. Hegel

Estetica

Tomo II

Feltrinelli

Titolo dell'opera originale: Ästhetik (Aufbau Berlin, 1955)
Edizione italiana a cura di: Nicolao Merker
Traduzione dal tedesco di: Nicolao Merker e Nicola Vaccaro
Prima edizione italiana: febbraio 1963
Prima edizione nell'SC/10: aprile 1978

Design: Bob Noorda e Massimo Vignelli/Unimark

Parte terza

Il sistema delle singole arti

La *prima* parte della nostra scienza riguardava il concetto universale e la realtà del bello nella natura e nell'arte: il vero bello e la vera arte, l'ideale nell'unità ancora non sviluppata delle sue determinazioni fondamentali, indipendentemente dal suo contenuto particolare e dai suoi diversi modi di apparire.

Quest'unità in sé salda del bello artistico si è, *in secondo luogo*, in se stessa svolta in una totalità di forme d'arte, la cui determinatezza era al contempo una determinatezza del contenuto che lo spirito artistico ha dovuto sviluppare da se stesso in un sistema articolato di belle concezioni generali del divino e dell'umano.

Ad entrambe queste sfere manca ancora, però, la realtà entro l'elemento dell'*esteriore* stesso. Infatti, quantunque sia a proposito dell'ideale come tale, che delle forme particolari del simbolico, del classico e del romantico, abbiamo sempre parlato della relazione o perfetta mediazione del significato quale interno, con la sua forma nell'esterno e apparente, tuttavia tale realizzazione era solo la produzione ancora *interna* dell'arte nella cerchia delle concezioni generali, in cui essa di dispiegava. Ma il concetto stesso del bello implica che esso come opera d'arte si faccia esternamente oggettivo per l'intuizione immediata, per i sensi e la rappresentazione sensibile, cosicché il bello solo con questa esistenza a lui stessa appropriata diviene veramente per se stesso il bello e l'ideale.

Dobbiamo allora, *in terzo luogo*, passare in rassegna questa cerchia dell'opera d'arte realizzantesi nell'elemento del sensibile. Infatti solo con quest'ultima acquisizione di forma l'opera d'arte è veramente concreta, un individuo nello stesso tempo reale, in sé conchiuso, singolo.

Solo l'*ideale* può costituire il *contenuto* di questo terzo ambito dell'Estetica, giacché ad oggettivarsi è l'idea del bello nell'insieme delle sue concezioni del mondo. L'opera d'arte è quindi anche qui da considerare come una totalità in sé articolata, come un organismo, però, le cui differenze, se nella seconda parte si *particolarizzavano* in una cerchia di concezioni del mondo essenzialmente diverse, risultano ora reciprocamente esterne come membri *isolati*, di cui ognuno diviene per sé un tutto autonomo e può portare a manifestazione, in questa singolarità, la totalità delle differenti forme d'arte. In sé, secondo il concetto, l'insieme di questa nuova realtà dell'arte appartiene certo ad un'*unica* totalità; ma poiché questa si fa reale nel regno della presenza sensibile, l'ideale si dissolve ora nei suoi momenti, a cui dà una sussistenza per sé autonoma, sebbene essi possano incontrarsi, riferirsi gli uni agli altri in modo essenziale, e reciprocamente completarsi. Questo mondo artistico reale è il sistema delle *singole arti*.

1. *Il corso comune delle arti*

Come le forme d'arte particolari, prese come totalità, posseggono in sé un procedere, uno sviluppo, che va dal simbolico al classico ed al romantico, cosí per un lato troviamo nelle singole arti un procedere analogo, giacché sono proprio le forme d'arte stesse che acquistano la loro esistenza con le singole arti. Dall'altro, però, anche le sin-

gole arti, indipendentemente dalle forme d'arte che si oggettivano, possiedono in se stesse un divenire, un corso che in questa sua relazione piú astratta è *comune* a tutte. Ogni arte ha il suo periodo di fioritura e di completo sviluppo, come arte, ed è preceduta da un periodo di preparazione e seguita da uno di declino. Infatti i prodotti delle arti nel loro insieme sono opere spirituali, per cui non sono immediatamente compiuti entro il loro regno determinato come lo sono quelli della natura, ma hanno un inizio, un progredire, un giungere a compimento ed a una fine; crescono, fioriscono e degenerano.

Queste differenze piú astratte, il cui corso vogliamo indicare brevemente fin dall'inizio, giacché esso è valido per tutte le arti, queste differenze, dunque, sono quelle che con il nome di stile *grave, ideale* e *piacevole* si è soliti indicare come i diversi *stili d'arte*: essi si riferiscono principalmente ai modi generali di concepire e rappresentare rispetto alla forma esterna, a seconda che questa sia libera o non libera, semplice o sovraccarica di dettagli, e in generale si riferiscono a tutti i lati secondo cui le determinatezza del contenuto irrompe nell'apparenza esterna. Essi però riguardano del pari i lati della elaborazione tecnica del materiale sensibile in cui l'arte porta ad esistenza il proprio contenuto.

È pregiudizio comune che l'arte abbia avuto inizio con il *semplice* ed il *naturale*. In un certo senso questo si può ammettere; giacché quel che è rozzo e selvaggio, di contro allo spirito autentico dell'arte è certo piú semplice e piú naturale. Ma un'altra cosa è il naturale, il vivente ed il semplice dell'arte come bella arte. Quegli inizi, che sono semplici e naturali nel senso della rozzezza, non appartengono invero all'arte ed alla bellezza, come non vi appartiene ciò che fanno i fanciulli quando tracciano figure semplici e con un paio di linee informi disegnano

una figura umana, un cavallo. La bellezza come opera spirituale ha bisogno invece per i suoi stessi inizi di una tecnica già sviluppata, di tentativi ed esercizi multiformi; ed il semplice come semplicità del bello, la grandezza ideale, è piuttosto un risultato, solo dopo plurilaterali mediazioni perviene ad eliminare quel che è vario, molteplice, confuso, smodato, faticoso, e nascondere e cancellare in questa vittoria tutti i preparativi preliminari, cosí che la libera bellezza sembri priva completamente di impedimenti e come sgorgata di getto. Qui le cose stanno come con il comportamento di un uomo ben educato, che in tutto quel che fa e dice, si muove in modo semplice, libero, naturale, benché questa libertà semplice non sia in lui dote naturale, ma sia il risultato di una compiuta educazione.

Perciò l'arte, sia secondo la natura della cosa che secondo la storia reale, appare nei suoi inizi piuttosto come *artificiosità* e pesantezza, spesso minuziosa in cose accessorie, in genere preoccupata di elaborare con cura paramenti e ambienti; e quanto piú composito e vario è questo esterno, tanto piú semplice è quel che è propriamente espressivo, in altri termini tanto piú povera rimane l'espressione veramente libera, viva, dello spirituale nelle sue forme e nei suoi movimenti.

Per questo aspetto le prime, le piú antiche, opere artistiche in tutte le singole arti, presentano il contenuto in sé *piú astratto*, storie semplici in poesia, teogonie ancora in fermento con pensieri astratti e imperfettamente sviluppati, singoli santi in pietra e legno ecc.; e rappresentazione resta goffa, monotona, oppure confusa, rigida, secca. Particolarmente nell'arte figurativa l'espressione del viso è ottusa ed immersa non nella pace del profondo, spirituale sentirsi in sé, ma in quella del vuoto animale, oppure è marcata ed esagerata con tratti caratteristici. Egual-

mente, le forme del corpo ed i suoi movimenti sono senza vita, le braccia p. es. attaccate al corpo, le gambe non staccate, oppure in posa impacciata, angolosa, esagerata, e del resto le figure sono informi, tarchiate oppure smisuratamente magre e allungate. Nei lati esterni invece, panneggi, acconciature dei capelli, armi ed altri ornamenti, si è speso molto amore e fatica, ma le pieghe dei panneggi, p. es., restano lignei e per sé stanti, senza adattarsi alle forme del corpo — come possiamo vedere spesso nelle immagini di Maria e dei santi, risalenti a tempi antichi — e ora essi sono giustapposti con una regolarità uniforme, ora sono interrotti piú volte ad angoli acuti, e cadono non fluendo, ma ammantati in lungo e in largo. Lo stesso dicasi per le prime poesie, che sono frammentarie, senza unità, monotone, dominate astrattamente da una sola rappresentazione o sentimento, oppure sono selvagge, violente, mentre il lato singolo è intrecciato senza chiarezza, ed il tutto non è ancora legato in una salda organizzazione interna.

a) *Lo stile grave*

Ma lo stile, quale noi dobbiamo qui considerare, incomincia dopo questi preparativi solo con l'arte propriamente bella. In questa esso all'inizio è ancora acerbo, ma già addolcito in modo piú bello a *gravità*. Questo stile grave è l'astrazione superiore del bello, la quale si indugia in quel che ha peso, lo esprime e lo manifesta nella sua grave massa, disprezza ancora la grazia e la leggiadria, fa dominare solo la cosa, e soprattutto non cura molto né molto sviluppa gli aspetti secondari. Lo stile grave si attiene inoltre alla riproduzione dell'esistente. Infatti come per un lato, rispetto al contenuto, poggia, nei confronti delle rappresentazioni e della manifestazione, su

ciò che è dato, ad es. sulla tradizione religiosa consacrata, cosí anche dall'altro, rispetto alla forma esterna, egli vuole lasciar fare solo la *cosa* stessa e non la propria invenzione. Infatti si accontenta del grandioso effetto generale che la cosa sia, e anche nell'espressione segue quindi quel che è ed esiste. Parimenti da questo stile è tenuto lontano tutto ciò che è accidentale, affinché non paia che vi s'introducano l'arbitrio e la libertà della soggettività; i motivi sono semplici, pochi i fini portati a rappresentazione, e cosí non appare neanche una grande varietà nei dettagli della figura, dei muscoli, dei movimenti.

b) *Lo stile ideale*

In secondo luogo, lo stile ideale puramente bello sta nel mezzo fra l'espressione solo sostanziale della cosa ed il passaggio completo al piacevole. Noi possiamo indicare come carattere di questo stile la suprema vitalità entro una bella quieta grandezza, quale ammiriamo nelle opere di Fidia o in Omero. Si tratta di una vitalità di tutti i punti, le forme, le direzioni, i movimenti, le membra, vitalità in cui nulla è senza significato ed espressione, ma tutto è attivo ed operante. Ed essa, da qualsiasi parte venga esaminata l'opera d'arte, mostra il moto, il battito della libera vita stessa; tale vitalità, però, essenzialmente manifesta solo un tutto, è semplicemente espressione di un contenuto, di un'individualità e di un'azione.

In questa vera vitalità troviamo inoltre il soffio della grazia effuso sull'intera opera. La grazia è un protendersi verso l'ascoltatore, lo spettatore, cosa che è disprezzata dallo stile grave. Ma anche quando la charis, la grazia, si dimostra essere solo un ringraziamento, un atto di compiacenza verso un altro, nello stile ideale rimane però completamente libera da ogni desiderio di

piacere. Possiamo spiegarci ciò in modo piú speculativo. La cosa è il sostanziale concentrato, il conchiuso per sé. Ma in quanto essa per mezzo dell'arte entra nell'apparenza, premurandosi, per cosí dire, di esistere per altri, di passare dalla propria semplicità e solidità in sé alla particolarizzazione, suddivisione e singolarizzazione, questo svilupparsi ad esistenza per gli altri va indicato quasi come una compiacenza da parte della cosa, in quanto sembra che questa non abbia per sé bisogno di tale esistenza piú concreta e tuttavia vi si effonde completamente per noi. Tale grazia deve però farsi valere in questa fase solo quando il sostanziale, come tenuto in sé, se ne sta al contempo senza curarsi della grazia della sua apparenza, che fiorisce solo verso l'esterno, come una prima sorta di superfluità. Questa indifferenza che la fiducia interna ha per la propria esistenza, questa quiete di sé in sé, è quel che costituisce la bella noncuranza della grazia, la quale non ripone immediatamente nessun valore in questa sua apparenza. Proprio qui va cercata al contempo l'*altezza* del bello stile. La bella arte libera è noncurante nella forma esterna, in cui non fa notare nessuna riflessione peculiare, nessun fine, nessuna intenzione, ma in ogni espressione, in ogni tendenza indica solo l'idea e l'anima dell'intiero. Solo cosí si mantiene l'ideale del bello stile, che non è né acerbo, né grave, ma già si ammorbidisce nella serenità del bello. A nessuna estrinsecazione, a nessuna parte è fatta violenza, ogni membro appare per sé, si allieta della propria esistenza, ma si rassegna al contempo ad essere soltanto momento dell'intiero. Ciò soltanto è quel che dà, accanto alla profondità e determinatezza della individualità e del carattere, l'incanto dell'animazione; da una parte domina solo la cosa; ma con la precisione, la chiara ed insieme piena varietà dei tratti, che interamente determinano e rendono chiara,

viva, attuale, l'apparenza, lo spettatore viene per cosí dire liberato dalla cosa come tale, in quanto ha pienamente dinanzi la vita concreta di essa.

c) *Lo stile piacevole*

Ma con quest'ultimo punto lo stile ideale, non appena persegue ulteriormente questa tendenza verso il lato esterno dell'apparenza, passa nello stile *piacevole*, gradevole. Qui si mostra subito un'intenzione diversa dalla vitalità della cosa stessa. Il piacere, l'effetto rivolto all'esterno, si palesa come fine e diviene questione per sé. Cosí, p. es., il celebre Apollo del Belvedere, anche se non appartiene allo stile piacevole, appartiene per lo meno al passaggio dall'alto ideale all'attraente. In quanto in tal genere di piacevolezza non è piú la sola cosa stessa ciò a cui viene ricondotta l'intera apparenza esterna, le particolarità divengono sempre piú indipendenti, anche se esse dapprima procedono ancora dalla cosa stessa e da essa sono rese necessarie. Si avverte che esse sono addotte, inserite come abbellimento, come episodi scelti a bella posta. Ma proprio perché per la cosa rimangono accidentalità ed hanno la loro determinazione essenziale solo in relazione allo spettatore o al lettore, esse lusingano la soggettività all'intenzione della quale vengono create. Virgilio ed Orazio, p. es., per questi rispetti ci piacciono per uno stile elaborato, in cui si vede subito la multilateralità delle intenzioni, la cura di piacere. Nell'architettura, nella scultura e nella pittura le masse semplici, grandiose, vengono a sparire con questa piacevolezza, e al loro posto compaiono piccoli quadretti per sé, ornamenti, decorazioni, fossette sulle guance, capigliature graziose, sorrisi, un panneggio variamente piegàto, colori e forme attraenti, atteggiamenti sorprendenti, difficili ma con mosse prive di sforzature.

Per es., nell'architettura cosiddetta gotica o tedesca, laddove essa passa al piacevole, troviamo una leggiadria sviluppata all'infinito, cosicché il tutto appare composto di colonnine una sull'altra, dotate delle piú varie decorazioni, torrette, pinnacoli ecc., che piacciono per sé, senza però distruggere l'impressione dei grandi rapporti e delle masse insuperabili.

Ma tendendo tutta questa fase dell'arte ad operare verso l'esterno mediante la rappresentazione di quel che è esterno, noi possiamo indicare come sua ulteriore generalità l'*effetto*, il quale come mezzo per impressionare può servirsi anche dello spiacevole, del forzato, del colossale — a cui p. es. lo sconfinato genio di Michelangelo si è lasciato spesso andare — cosí come di stridenti contrasti ecc. L'effetto in generale è ciò che costituisce la prevalente direzione verso il pubblico, cosicché il prodotto non si manifesta piú per sé quieto, autosufficiente, sereno, ma si mette in mostra e chiama, per cosí dire, lo spettatore a sé, cercando di entrare in rapporto con lui con il modo stesso della rappresentazione. Entrambe le cose, la quiete in sé e il rivolgersi allo spettatore, devono certo esserci nell'opera d'arte, ma i due lati devono trovarsi nel piú puro equilibrio. Se l'opera d'arte in stile grave è del tutto chiusa in sé e non si cura di parlare allo spettatore, ci lascia freddi; se invece si protende troppo verso di lui, essa, pur piacendoci, risulta priva di solidità, oppure, se ci piace, non ci piace per la solidità del contenuto e la semplicità di apprensione e di rappresentazione di questo. Questo mettersi in mostra cade, in tal caso, nell'accidentalità dell'apparire e fa dello stesso prodotto un'accidentalità tale, che in essa noi non riconosciamo piú la cosa e la sua forma necessaria da se stessa fondata, ma vi riconosciamo il *poeta* ed *artista* con le sue intenzioni soggettive, la sua opera di confezione e la sua abilità di esecuzione. Con ciò il pubblico

diviene interamente libero dal contenuto essenziale della cosa e viene ad intrattenersi per mezzo dell'opera solo con l'artista. Infatti si tratta ora principalmente del fatto che ognuno capisca quel che l'artista ha voluto, con che abilità e destrezza lo ha colto ed eseguito. Molto lusinghiera è questa comunanza soggettiva del modo di vedere e giudicare che cosí si stabilisce con l'artista; e facilmente il lettore o l'ascoltatore tanto piú ammirano il poeta o il musicista, e lo spettatore l'artista figurativo, tanto piú volentieri sono essi soddisfatti nella propria vanità, quanto piú l'opera d'arte li sollecita a questi loro soggettivi giudizi artistici e mette alla loro portata le intenzioni e i punti di vista dell'artista. Nello stile grave, invece, allo spettatore non è quasi concesso nulla, giacché la sostanza del contenuto, nella sua rappresentazione, con gravità e acerbamente ricaccia indietro la soggettività. Questo respingimento può certo spesso essere una semplice ipocondria dell'artista, che ripone una profondità di significato nell'opera d'arte, ma non vuole procedere ad una esposizione libera, facile, serena, della cosa, bensí intenzionalmente creare difficoltà allo spettatore. Questo amor di mistero è però esso stesso solo un'affettazione ed una pseudo-opposizione a quella piacevolezza di cui parlavamo prima.

I francesi, soprattutto, lavorano per produrre il lusinghiero, l'attraente, l'effetto, ed hanno perciò sviluppato come cosa principale questo tendere leggero e piacevole verso il pubblico, cercando il valore vero e proprio delle loro opere nella soddisfazione che procurano agli altri che essi vogliono interessare e colpire. Questa tendenza si nota particolarmente nella poesia drammatica. Cosí, p. es., Marmontel racconta, a proposito della rappresentazione teatrale del suo *Denis le Tyran*, il seguente aneddoto. Il momento decisivo era costituito da una domanda

rivolta al tiranno. Ora, la Clairon, che doveva rivolgere la domanda, quando il momento importante si avvicinò e mentre si rivolgeva a Dionisio, fece al contempo un passo verso gli spettatori, che ella in tal modo apostrofò: con questa azione fu deciso il successo di tutta l'opera.

Noi tedeschi invece richiediamo troppo, nelle opere d'arte, un contenuto della cui profondità l'artista soddisfi se stesso, senza curarsi del pubblico che da se deve vederle ed aiutarsi come vuole e può.

2. *Suddivisione*

Se ora dopo queste indicazioni generali sulle differenze di stile comuni a tutte le arti, passiamo alla *suddivisione* piú circostanziata di questa nostra terza parte principale, notiamo che è specialmente l'intelletto unilaterale ad esser andato in cerca dei diversi motivi su cui basare la classificazione delle singole arti e dei vari generi d'arte. Ma l'autentica suddivisione può essere tratta solo dalla natura dell'opera d'arte che nella totalità dei generi esplica la totalità dei lati e dei momenti contenuti nel proprio concetto. La prima cosa che a questo riguardo si presenta come importante, è il punto di vista per cui l'arte, in quanto i suoi prodotti acquistano ora la determinazione di comparire nella realtà sensibile, è perciò anche per i *sensi*, cosicché la determinatezza di questi sensi e della materialità loro corrispondente, in cui l'opera d'arte si oggettiva, devono offrire la base per la suddivisione delle singole arti. Ora i sensi, poiché sono *sensi*, cioè si riferiscono al materiale, a ciò che è esteriorità reciproca ed in sé molteplice, sono essi stessi diversi: tatto, odorato, gusto, udito e vista. Mostrare la necessità interna di questa totalità e della sua articolazione non è qui nostro compito,

ma riguarda la filosofia della natura. La nostra domanda si limita a ricercare se tutti questi sensi, e, se non tutti, quali di essi abbiano, secondo il loro concetto, la capacità di essere organi per l'apprensione di opere d'arte. A questo riguardo abbiamo già prima escluso (cfr. p. 54 sg.) il tatto, il gusto, e l'odorato. L'andar palpando le morbide membra marmoree delle idee, come fa Böttiger, non appartiene né alla contemplazione né al godimento estetico. Infatti, con il *tatto* il soggetto come singolo sensibile si riferisce semplicemente a quel che è sensibilmente singolo con il suo peso, la durezza, la morbidezza e la resistenza materiale; ma l'opera d'arte non è affatto semplicemente sensibile, ma è lo spirito in quanto apparente nel sensibile. Parimenti, non si può *degustare* un'opera d'arte come tale, perché il gusto non lascia l'oggetto libero per sé, ma ha a che fare con esso in modo realmente pratico, lo dissolve e lo consuma. Una educazione ed un raffinamento del gusto sono possibili e si possono richiedere solo in rapporto agli alimenti, alla loro preparazione e alla qualità chimica degli oggetti. L'oggetto dell'arte, invece, deve essere intuito nella sua oggettività per sé autonoma, che è sí per il soggetto, ma solo in modo teoretico, intellettuale e non pratico, e senza riferimento alcuno agli appetiti e alla volontà. Per ciò che riguarda l'*odorato*, questo non può affatto essere un organo di godimento artistico, perché le cose si offrono all'odorato solo in quanto subiscono in se stesse un processo, dissolvendosi con l'aria ed il suo effondersi pratico.

La *vista* ha invece con gli oggetti un rapporto puramente teoretico per mezzo della luce, questa materia per cosí dire immateriale, che da parte sua appunto lascia gli oggetti sussistere liberi per sé, li fa vedere ed apparire, ma non li consuma praticamente, come fanno l'aria ed il fuoco, in modo inavvertibile o palese. Alla vista priva di de-

siderio si offre tutto ciò che esiste materialmente nello spazio in esteriorità reciproca, ma che, rimanendo intatto nella sua integrità, si palesa solo nella sua forma e colore.

L'altro senso teoretico è l'*udito*. Qui viene ad accadere l'opposto. L'udito ha a che fare non con la forma, il colore ecc., ma con i suoni, le vibrazioni del corpo, che non sono un processo di dissoluzione, come quello di cui aveva bisogno l'odorato, ma un semplice vibrare dell'oggetto, in cui la cosa si conserva intatta. Questo movimento ideale, nel quale per mezzo del suo risuonare si estrinseca, per cosí dire, la soggettività semplice, l'anima dei corpi, viene appreso dall'orecchio in modo altrettanto teoretico come la forma o il colore dall'occhio, lasciando cosí che l'interno degli oggetti divenga per l'interno stesso.

A questi due sensi si aggiunge come terzo elemento la *rappresentazione* sensibile, il ricordo, la conservazione delle immagini che vengono a coscienza attraverso l'intuizione singola e che, sussunte qui sotto universalità, sono poste in unità e in relazione con queste ad opera dell'immaginazione. In tal modo da un lato la realtà esterna esiste come interiore e spirituale, mentre dall'altro lo spirituale assume nella rappresentazione la forma dell'esteriore e viene a coscienza come esteriorità reciproca e giustapposizione.

Questo triplice genere di apprensione permette la nota suddivisione dell'arte in arti *figurative*, che elaborano visibilmente il loro contenuto in forma e colore esteriori oggettivi; *in secondo luogo* in arte dei *suoni*, la *musica*; e in *terzo luogo* in poesia che, come arte della *parola*, si serve del suono semplicemente come segno per rivolgersi con esso all'interno dell'intuizione, del sentimento e della rappresentazione spirituali. Ma se ci arrestiamo a questo lato sensibile come fondamento ultimo della suddivisione, ben

presto ci troviamo in imbarazzo nei confronti dei principî piú precisi, giacché la base della suddivisione viene ricavata non dal concetto concreto della cosa stessa, ma solo da uno dei suoi lati piú astratti. Perciò dobbiamo ricercare quel genere di suddivisione piú profondamente basato che già abbiamo indicato nell'introduzione come la vera articolazione sistematica di questa terza parte. L'arte non ha altra vocazione che quella di portare dinanzi all'intuizione sensibile il vero, quale esso è nello spirito, riconciliato, nella sua totalità, con l'oggettività ed il sensibile. Ora, dovendo ciò avvenire in questa fase nell'elemento della realtà esteriore dei prodotti artistici, la totalità, che è l'assoluto secondo la sua verità, si scompone qui nei suoi diversi momenti.

Il *punto medio*, il centro propriamente solido, è costituito qui dalla manifestazione dell'*assoluto*, di Dio stesso come Dio che nella sua *autonomia* non è ancora sviluppato per sé a movimento e differenza, né procede ad azione e particolarizzazione di sé, ma è in sé conchiuso in grandiosa quiete e pace divina: l'ideale che ha assunto forma adeguata in se stesso e che rimane nella sua esistenza in corrispondente identità con se stesso. Per potere apparire in questa infinita autonomia, l'assoluto deve essere colto come spirito, come soggetto, ma come soggetto che ha al contempo in se stesso la propria adeguata apparenza esteriore.

Ma come soggetto divino che viene ad effettuale realtà, esso ha di contro a sé un circostante mondo *esterno* che deve essere trasfigurato conformemente all'assoluto in una apparenza con questo concordante e da questo compenetrata. Tale mondo circostante per un lato è l'*oggettivo* come tale, il terreno, la recinzione della natura esterna, che per sé non ha un significato spirituale assoluto né un interno soggettivo ed è quindi in grado di esprimere ap-

punto solo allusivamente lo spirituale di cui deve apparire come il recinto trasfigurato a bellezza.

Di contro alla natura esterna sta *l'interno soggettivo*, l'animo umano come elemento per l'esistenza e l'apparenza dell'assoluto. Insieme a questa soggettività compaiono subito la molteplicità e la diversità dell'individualità, della particolarizzazione, della differenza, dell'azione e dello sviluppo, in generale il ricco e variopinto mondo della realtà dello spirito, in cui l'assoluto viene saputo, voluto, sentito e portato ad effetto.

Già da quest'accenno si rileva che le differenze in cui si dispiega il contenuto totale dell'arte concordano nell'essenziale, rispetto all'apprensione e alla raffigurazione, con ciò che nella seconda parte abbiamo considerato come le forme d'arte simbolica, classica e romantica. Infatti il simbolico porta non all'identità del contenuto e della forma, ma solo all'affinità di entrambi ed alla semplice allusione del significato interno nella sua apparenza esteriore a se stesso ed al contenuto che deve esprimere, per cui il simbolico offre il tipo fondamentale per quell'arte che ha il compito di elaborare l'oggettivo come tale, l'ambiente naturale, in un bel recinto artistico dello spirito, e di imprimere a questo esterno in modo allusivo l'interno significato dello spirituale. Invece l'ideale classico corrisponde alla raffigurazione dell'assoluto come tale nella sua realtà esterna autonomamente in sé poggiante, mentre la forma d'arte romantica ha come contenuto ed anche come forma la soggettività dell'animo e del sentimento nella sua infinità e nella sua particolarità finita.

Sulla base di questa suddivisione il sistema delle singole arti si articola nel modo seguente:

In primo luogo, abbiamo *l'architettura* che costituisce l'inizio motivato dalla cosa stessa. Essa è l'inizio dell'arte, perché questa nel suo incominciamento in generale non

ha trovato per la rappresentazione del suo contenuto spirituale né il materiale adeguato, né le forme corrispondenti, per cui deve limitarsi alla semplice *ricerca* della vera adeguatezza e accontentarsi dell'esteriorità del contenuto e del modo di rappresentazione. Il materiale di questa prima arte è ciò che in se stesso non è spirituale, la materia pesante, plasmabile solo secondo le leggi della gravità; la sua forma è data dai prodotti della natura esterna, uniti con regolarità e simmetria in un riflesso semplicemente esterno dello spirito e nella totalità di un'opera d'arte.

La *seconda* arte è la *scultura*. Essa ha come suo principio e contenuto l'individualità spirituale in quanto ideale classico, cosicché l'interno e spirituale trova la propria espressione nell'apparenza corporea immanente allo spirito, apparenza che l'arte qui deve portare a rappresentazione in una reale esistenza artistica. Come suo materiale essa quindi si serve parimenti ancora della materia pesante nella sua totalità spaziale, ma non si limita a darle forma regolare in rapporto alla sua gravità e alle sue condizioni naturali secondo le forme dell'organico e dell'inorganico, né, in rapporto alla sua visibilità, l'abbassa ad una semplice parvenza dell'apparenza esterna, né infine la particolarizza essenzialmente in sé. La *forma* determinata dal contenuto stesso è qui invece la vitalità reale dello spirito, la figura umana ed il suo organismo oggettivo penetrato dal respiro dello spirito. Tale organismo deve conformare ad apparenza adeguata l'autonomia del divino nella sua alta quiete e nella sua calma grandezza, non toccata dalla disunione e limitazione dell'agire, dei conflitti e dei patimenti.

In terzo luogo, noi dobbiamo riunire in un'ultima totalità le arti che sono chiamate a dar forma all'interiorità del soggettivo.

L'inizio di quest'ultimo intiero è costituito dalla *pittura*, in quanto la forma esterna viene da essa volta completamente ad espressione dell'*interno*, il quale ora entro il mondo circostante non solo manifesta la conchiusione ideale dell'assoluto in sé, ma porta ad intuizione l'assoluto stesso come in se stesso soggettivo nella sua volontà, esistenza, sentimento, azione spirituali, nella sua attività e relazione ad altro, quindi però anche nella sofferenza, nel dolore e nella morte, nell'intero ciclo delle passioni e delle soddisfazioni. Il suo oggetto perciò non è piú Dio come tale, come *oggetto* della coscienza umana, ma è questa coscienza stessa: Dio o nella realtà del suo patire e agire soggettivamente vivo, o come spirito della comunità, come lo spirituale che sente se stesso, come l'animo colto nella sua rinunzia, nel suo sacrificarsi, nella sua beatitudine e gioia di vivere ed operare in mezzo al mondo esistente. Come mezzo per la raffigurazione di questo contenuto, la pittura deve servirsi, rispetto alla *forma*, dell'apparenza esteriore in generale, tanto della natura come tale quanto dell'organismo umano, nella misura in cui questo lascia traluccre chiaramente da sé lo spirituale. Invece come *materiale* essa non può usare la pesante materialità con la sua esistenza spazialmente completa, ma deve in se stessa interiorizzare questo materiale, cosí come fa con le figure. Il primo passo con cui il sensibile, a questo proposito, va incontro allo spirito, consiste da un lato nel superamento della reale apparenza sensibile, la cui visibilità è trasformata a semplice *parvenza* dell'arte; dall'altro nel *colore*, con le cui differenze, passaggi e mescolanze viene ad effettuarsi questa trasformazione. La pittura perciò concentra per la espressione dell'animo interno le tre dimensioni spaziali nella superficie quale piú prossima interiorità dell'esterno, e rappresenta le distanze e le forme spaziali mediante la parvenza del colore. Infatti la pittura non ha

il compito di render visibile in generale, ma ha da fare con la visibilità in sé particolarizzantesi e al contempo resa interiore. Nella scultura e nell'architettura le forme vengono rese visibili dalla luce esterna; nella pittura invece la materia in se stessa oscura ha in sé il proprio interno, il proprio ideale, la luce; essa è in se stessa illuminata e la luce proprio perciò è in sé oscurata. Ma l'unità ed il compenetrarsi reciproco della luce e dello scuro costituiscono il colore.

In secondo luogo, l'opposto della pittura nella stessa sfera è costituito dalla musica. Il suo elemento peculiare è l'interno come tale, il sentimento per sé informe che non è in grado di palesarsi nell'esterno e nella sua realtà, ma si palesa solo mediante l'esteriorità che nella sua estrinsecazione rapidamente sparisce e toglie se stessa. Il suo *contenuto* è formato quindi dalla soggettività spirituale nella sua unità in sé immediata, soggettiva, dall'animo umano, dal sentimento come tale; il suo *materiale* è costituito dal suono, la sua *forma* dalla figurazione, dall'accordo, separazione, associazione, opposizione, contraddizione e dissoluzione dei suoni secondo le loro reciproche differenze quantitative e secondo il loro tempo artisticamente elaborato.

Come *terza*, infine, rispetto alla pittura e alla musica, c'è l'arte del discorso, la *poesia* in generale, l'arte assoluta, vera, dello spirito e della sua estrinsecazione come spirito. Infatti tutto ciò che la coscienza concepisce e spiritualmente configura nel proprio interno, può essere colto, espresso e portato a rappresentazione solo dal discorso. Perciò la poesia, rispetto al contenuto, è l'arte piú ricca, piú illimitata, ma quel che essa acquista rispetto al lato spirituale, lo perde rispetto a quello sensibile. Infatti, non lavorando essa per l'intuizione sensibile, come le arti figurative, né per il sentimento semplicemente ideale, come

la musica, ma volendo essa approntare solo per la rappresentazione e l'intuizione spirituale i suoi significati spirituali configurati nell'interno, il *materiale* con cui si palesa possiede per lei solo il valore di un *mezzo*, seppure trattato artisticamente, per l'estrinsecazione dello spirito allo spirito, e non vale come un'esistenza sensibile in cui il contenuto spirituale sia in grado di trovare una realtà a lui corrispondente. Questo mezzo, fra quelli fin qui considerati, non può essere che il *suono* quale materiale sensibile relativamente ancora piú adeguato allo spirito. Ma il suono non conserva qui per se stesso validità, come nella musica, di modo che nella conformazione che esso riceve possa esaurirsi l'unico fine essenziale dell'arte, bensí si riempie invece interamente del mondo spirituale e del contenuto determinato della rappresentazione e dell'intuizione, apparendo come semplice designazione esterna di questo contenuto. Per ciò che riguarda ora il *modo di conformare* proprio della poesia, essa per questi rispetti si mostra come l'arte totale, per il fatto che ripete nel proprio campo il modo di rappresentazione delle restanti arti, il che solo relativamente accade nella pittura e nella musica.

Per *un* lato infatti essa dà al proprio contenuto, come poesia epica, la forma dell'*oggettività*, che qui, pur non giungendo ad esistenza esteriore, come avviene nelle arti figurative, è pur sempre un mondo colto dalla rappresentazione sotto la forma dell'oggettivo e manifestato per la rappresentazione interna come oggettivo. Ciò costituisce il discorso vero e proprio come tale, che si accontenta del proprio contenuto stesso e della sua estrinsecazione mediante il discorso.

D'altro lato, però, la poesia è anche discorso *soggettivo*, l'interno che affiora come *interno*, la *lirica*, la quale chia-

ma in suo aiuto la musica per penetrare piú a fondo nel sentimento e nell'animo.

In terzo luogo, infine, la poesia perviene al discorso anche entro un'*azione* in sé conchiusa che si manifesta oggettivamente altrettanto di quanto al contempo esterni l'interno di questa realtà oggettiva, e quindi può essere congiunta con musica, gesti, mimica, danze ecc. Questa è l'arte *drammatica*, in cui l'uomo intero manifesta, riproducendola, l'opera d'arte prodotta dall'uomo.

Queste cinque arti costituiscono il sistema in se stesso determinato ed articolato della reale arte effettuale. Oltre ad esse vi sono certo anche altre arti imperfette, il giardinaggio, la danza, a cui potremo accennare solo occasionalmente. Infatti la considerazione filosofica deve tenersi solo alle differenze concettuali e sviluppare e concepire le vere forme ad esse adeguate. La natura e la realtà in generale non si arrestano, è vero, a queste delimitazioni determinate, ma se ne distaccano in piú ampia libertà, cosicché a questo riguardo spesso si ode proclamare che le produzioni geniali debbano innalzarsi al di sopra di queste separazioni. Ma, come nella natura i generi ibridi, gli anfibi e le fasi di transizione testimoniano non l'eccellenza e la libertà della natura, ma solo la sua impotenza a fissare le differenze essenziali, basate sulla cosa stessa, lasciando che esse deperiscano per condizioni ed influssi esterni, cosí anche per l'arte vale la medesima cosa nei riguardi di tali generi intermedi, sebbene questi possano ancora offrire numerosi lati di grazia e piacevolezza ed abbiano dei meriti, anche se non sono assolutamente in grado di raggiungere un grado di compiutezza.

Se noi ora, dopo queste sommarie osservazioni introduttive, vogliamo passare alla trattazione piú specifica delle singole arti, ci troviamo subito in imbarazzo per un altro verso. Infatti, dopo avere avuto a che fare fin qui

con l'arte come tale, con l'ideale e con le forme universali a cui esso si sviluppa secondo il suo *concetto*, dobbiamo adesso entrare nell'esistenza concreta dell'arte e quindi nell'empirico. Ora qui avviene quasi come nella natura, le cui cerchie universali si possono, sí, concepire nella loro necessità, ma nella cui sensibile esistenza reale le singole produzioni ed i loro generi — sia rispetto ai lati che offrono alla considerazione, che alla forma in cui esistono — sono di cosí ricca varietà, che da un lato è possibile comportarsi nei loro riguardi nella maniera piú varia, dall'altro il concetto filosofico, quando noi vogliamo applicare la norma delle sue differenze semplici, sembra non bastare, e pare che il pensiero concettuale non possa venire a capo di questa pienezza. Ma se noi ci accontentiamo di una semplice descrizione e di riflessioni esteriori, questo non concorda col fine propostoci di uno sviluppo scientificamente sistematico. Si aggiunge a tutto ciò la difficoltà che ogni singola arte richiede ora per sé una propria scienza, dal momento che l'ambito delle singole arti, quanto piú si è diffusa la passione delle conoscenze artistiche, è divenuto sempre piú ricco e piú vasto. Questa passione da dilettanti è oggi per un verso divenuta moda ad opera della filosofia, dacché si è preteso affermare che nell'arte vanno trovate la religione vera e propria, il vero e l'assoluto, e che essa sta piú in alto della filosofia, perché non è astratta, ma contiene al contempo l'idea sotto forma di realtà e per l'intuizione ed il sentimento concreti. D'altra parte, oggigiorno si attribuisce alla suprema essenza dell'arte l'impigliarsi in tali infiniti dettagli superflui per i quali si richiede ad ognuno che vi noti qualcosa di nuovo. Questo atteggiamento da intenditore d'arte è una specie di passatempo erudito che non ha bisogno di sobbarcarsi a molta fatica. Infatti è molto piacevole contemplare opere d'arte, formulare i pensieri e le riflessioni che ne possono

scaturire, familiarizzarsi con i punti di vista che altri hanno avuto, e cosí divenire ed essere giudici ed intenditori. Anzi, quanto piú ricche sono diventate le conoscenze e le riflessioni, dovute al fatto che ognuno pretende di aver scoperto qualcosa di peculiare e di proprio, tanto piú ora ogni arte particolare, anzi ogni suo singolo ramo, esige una propria trattazione completa. Nella trattazione e nell'apprezzamento di opere d'arte il lato storico poi, che qui necessariamente si aggiunge, rende tutta la cosa ancor piú erudita e piú prolissa. Infine, moltissimo bisogna aver visto e rivisto per poter parlare dei dettagli di un settore artistico. Ora, io ho visto certo parecchio, ma non tutto ciò che sarebbe necessario per trattare la materia in modo completamente dettagliato. Vogliamo ovviare a queste difficoltà con il semplice chiarimento, che non rientra nel nostro fine insegnare nozioni d'arte e sfoggiare un'erudizione storica. Noi vogliamo solo conoscere filosoficamente gli essenziali punti di vista universali dell'argomento e la loro relazione all'idea del bello quale essa si realizza nel sensibile dell'arte. Ed in rapporto a questo fine non dobbiamo alla fine farci turbare dall'accennata molteplicità delle produzioni artistiche, poiché anche qui il filo conduttore è, nonostante questa varietà, l'essenza concettuale della cosa. Ed essa, sebbene si perda molte volte in accidentalità, a causa dell'elemento della sua realizzazione, tuttavia in alcuni punti compare chiaramente, per cui cogliere questi lati e svilupparli filosoficamente è il compito che deve adempiere la filosofia.

L'architettura

L'arte, lasciando comparire il suo contenuto a esistenza determinata nella realtà effettuale, diviene un'arte *particolare*, per cui noi solo ora possiamo parlare di un'arte reale e quindi dell'inizio *reale* dell'arte. Ma insieme alla particolarità, nella misura in cui essa deve portare ad effetto l'oggettività dell'idea del bello e dell'arte, esiste immediatamente, secondo il concetto, *una totalità* del particolare. Se perciò qui, nell'ambito delle arti particolari, si incomincia col trattare l'architettura, questo fatto non deve avere solo il senso che l'architettura si pone come quell'arte che si presenta come la prima da considerare in base alla determinazione concettuale, ma va insieme mostrato che essa è anche da trattare come la prima arte secondo l'*esistenza*. Nel rispondere alla domanda quale inizio abbia avuto la bella arte in conformità al concetto e alla realtà, noi possiamo decisamente escludere sia il dato storico empirico, che le riflessioni esteriori, le opinioni e le rappresentazioni naturali, che cosí facilmente e in tanti modi si fanno a questo proposito.

Infatti siamo abitualmente spinti a porci dinanzi una cosa nel suo inizio, perché l'inizio è il modo piú semplice in cui essa si mostra. Con ciò ci si richiama implicitamente all'idea confusa, che questo modo semplice palesi la cosa nel suo concetto e nella sua origine, cosicché lo sviluppo da un tale inizio fino alla fase con cui abbia-

mo propriamente a che fare viene poi concepito con altrettanta facilità secondo la categoria triviale che una simile progressione abbia portato *gradatamente* l'arte alla fase attuale. Ma l'inizio semplice è nel suo contenuto qualcosa per sé cosí insignificante che non può non apparire per il pensiero filosofico come del tutto accidentale, sebbene proprio per questo, per la coscienza comune, un'origine di tal genere sia ritenuta piú comprensibile. Cosí, p. es., per spiegare l'origine della pittura, si racconta la storia di una fanciulla che aveva tracciato i contorni dell'ombra del suo innamorato addormentato; per l'inizio dell'architettura si cita una volta una caverna, un'altra un tronco ecc. Questi inizi sono per sé cosí comprensibili che l'origine sembra non avere bisogno di nessuna ulteriore spiegazione. I greci in particolare hanno inventato molte graziose storie con cui soddisfare il bisogno di *rappresentarsi* la prima origine, e queste storie riguardavano non solo gli inizi della bella arte, ma anche quelli delle istituzioni etiche e di altri rapporti della vita. Questi inizi non sono storici, e tuttavia dovrebbero avere lo scopo non di farci comprendere le origini *concettualmente*, bensí di limitare invece la spiegazione al procedere storico.

Noi invece dobbiamo, in base al concetto dell'arte, cosí stabilirne l'inizio, che il primo compito dell'arte consiste nel dar forma a quel che è in se stesso oggettivo, il terreno naturale, l'ambiente esterno dello spirito, e quindi nell'imprimere in quel che è privo di interiorità un significato ed una forma che rimangono esterni ad esso, non essendo la forma ed il significato immanenti all'oggettivo stesso. L'arte a cui è posto questo compito è, come abbiamo già visto, l'architettura, che ha trovato il suo sviluppo prima della scultura o della pittura e della musica.

Se noi ora ci volgiamo ai primissimi inizi dell'architettura, quel che possiamo considerare come il cominciamento sono la capanna in quanto abitazione dell'uomo, ed il tempio come recinto che abbraccia il Dio e la sua comunità. Per meglio specificare quest'inizio ci si è poi rivolti alla differenza del *materiale* che era possibile usare nella costruzione, polemizzando se l'architettura sia partita dalla costruzione in legno, come crede Vitruvio a cui si è riferito anche Hirt, oppure da quella in pietra. Questo contrasto è certo importante, perché non riguarda, come potrebbe sembrare a prima vista, solo il materiale esterno; ad esso invece si connettono in modo essenziale le forme architettoniche fondamentali e la loro ornamentazione. Tuttavia possiamo lasciare da parte tutta questa differenza come un lato che è solo di secondaria importanza e riguarda ciò che è empirico e accidentale, per volgerci ad un punto piú importante.

Infatti nella casa, nel tempio ed in altri edifici, il momento essenziale, che qui interessa, è il fatto che queste costruzioni sono semplicemente dei *mezzi* presupponenti un fine esterno. La capanna e la casa del dio presuppongono abitanti, uomini, statue di dèi ecc., per i quali sono state fatte. Dapprima, dunque, c'è un bisogno, ed un bisogno che si trova al di fuori dell'arte ed il cui soddisfacimento appropriato non riguarda la bella arte e non sollecita ancora opere d'arte. L'uomo prova anche piacere nel saltare, nel cantare, ha bisogno della comunicazione linguistica; ma parlare, saltare, gridare e cantare non per ciò sono poesia, danza e musica. Ma quando, entro l'utilizzazione dell'architettura per la soddisfazione di determinati bisogni sia della vita quotidiana che del culto religioso o dello Stato, affiora il bisogno urgente di una forma e bellezza artistica, abbiamo subito in questo genere di architettura una *divisione*. Da una parte

c'è il soggetto, o l'immagine del dio come il *fine* essenziale, dall'altra l'architettura che ci offre il *mezzo* per tale fine: l'ambiente, l'involucro ecc. Non in questa divisione in sé possiamo porre l'inizio, che per sua natura è l'*immediato*, il semplice, e non una simile relatività ed essenziale relazione; dobbiamo invece ricercare un punto in cui tale differenza non compare ancora.

A questo riguardo ho già detto prima che l'architettura corrisponde alla forma d'arte *simbolica*, di cui porta a realtà il principio come arte particolare nel modo piú peculiare, giacché l'architettura in generale è in grado di alludere solo nell'ambiente esteriore ai significati in lei radicati. Ora, se la differenza fra il fine del recinto che risiede nell'uomo o nella statua del dio, e l'edificio come realizzazione di questo fine, non deve ancora aver luogo all'inizio, è necessario cercare opere di architettura che, quasi fossero sculture, se ne stiano *per sé autonome* e portino il loro significato non in un fine e bisogno *diverso*, ma *in loro stesse*. Questo è un punto della massima importanza, che non ho mai visto messo in rilievo, benché sia contenuto nel concetto della cosa stessa e possa, solo, darci schiarimenti sulle varie formazioni esteriori e costituire il filo conduttore attraverso il labirinto delle forme architettoniche. Ma a sua volta questa architettura autonoma si differenzierà dalla scultura per il fatto che, come architettura, non esibisce produzioni il cui significato sia ciò che è in se stesso spirituale e soggettivo ed abbia in se stesso il principio della sua apparenza del tutto conforme all'interno, ma opere che possono esprimere nella loro forma esterna il significato solo in modo simbolico. Perciò questo genere di architettura, sia per il contenuto che per la raffigurazione, è di natura *propriamente simbolica*.

Quel che qui vale per il principio di questa fase,

vale pure per il suo *modo di rappresentazione.* Anche in tal caso la semplice distinzione fra costruzione in legno e costruzione in pietra non basta, in quanto essa indica la delimitazione e recinzione di uno spazio destinato a fini particolari umani, religiosi o d'altro genere, come avviene per le case, i palazzi, i templi ecc. Un tale spazio può essere ottenuto o scavando masse in sé salde, compatte o, al contrario, edificando muri e tetti di recinzione. L'architettura autonoma non deve iniziare né nell'uno né nell'altro di questi modi e noi quindi possiamo designarla come scultura inorganica, perché, pur innalzando costruzioni per se stesse esistenti, non vi persegue il fine di una libera bellezza ed apparenza dello spirito nella sua forma corporea a lui adeguata, ma erige in generale solo una forma simbolica, che deve in se stessa indicare ed esprimere una rappresentazione.

Tuttavia l'architettura non può fermarsi a questo punto di partenza. Infatti la sua vocazione consiste proprio nell'erigere per lo spirito per sé già esistente, per l'uomo o per le immagini dei suoi dèi oggettivamente da lui configurate e collocate, la natura esterna come recinzione configurata a bellezza dall'arte in base allo spirito stesso; tale recinzione non porta piú in se stessa il proprio significato, ma lo trova in altro, nell'uomo, coi suoi bisogni e i suoi fini propri alla vita familiare, allo Stato, al culto ecc., per cui essa rinuncia all'autonomia delle costruzioni.

Per questo aspetto, noi possiamo riporre il *progresso* dell'architettura nel fatto che essa pone in rilievo la differenza su accennata fra fine e mezzo, separandoli, e costruisce per gli uomini, oppure per le forme umane individuali degli dèi approntate oggettivamente dalla scultura, un involucro architettonico analogo al loro significato, palazzi, templi ecc.

In terzo luogo, il *punto terminale* riunisce i due momenti, apparendo cosí entro questa separazione al contempo come per sé autonomo.

Questi punti di vista ci offrono come ripartizione dell'architettura nel suo insieme la seguente articolazione, che abbraccia in sé sia le differenze concettuali della cosa stessa che il suo sviluppo storico:

in primo luogo, l'architettura propriamente *simbolica* ovvero *autonoma*;

in secondo luogo, l'architettura *classica*, che configura per sé l'individualmente spirituale, ma spoglia l'architettura della sua autonomia e l'abbassa ad erigere, per i significati spirituali da canto loro autonomamente realizzati, un ambiente inorganico artisticamente formato;

in terzo luogo, l'architettura *romantica*, quale quella cosiddetta moresca, e quella gotica o tedesca, in cui case, chiese, palazzi sono, sí, del pari solo abitazioni e luoghi di riunione per i bisogni civili e religiosi e per le occupazioni dello spirito, ma si configurano e si innalzano anche per sé autonomi, incuranti, per cosí dire, di questo fine.

Quindi, sebbene l'architettura secondo il suo carattere fondamentale resti di natura del tutto simbolica, tuttavia le forme d'arte di quel che è propriamente simbolico, classico e romantico, costituiscono in lei il lato direttamente determinante e vi hanno un'importanza piú grande che nelle restanti arti. Infatti nella scultura il classico, nella musica e nella pittura il romantico, cosí profondamente compenetrano l'intero principio di queste arti, che per lo sviluppo del tipo delle altre forme d'arte rimane solo d'esplicazione piú o meno ristretto. Nella poesia infine, sebbene questa possa in opere artistiche esprimere nel modo piú completo l'intera serie delle forme d'arte, noi non avremo da compiere la suddivisione in

base alla differenza fra poesia simbolica, classica e romantica, ma la divideremo in epica, lirica e drammatica secondo l'articolazione ad essa specifica in quanto arte particolare. L'architettura è invece l'arte che si esercita nell'esteriore, cosicché le differenze essenziali consistono qui nel fatto che questo esteriore pessieda in se stesso il suo significato, oppure venga trattato come mezzo per un fine diverso da lui o, infine, si mostri autonomo pur in questa strumentalità. Il primo caso coincide con il simbolico come tale, il secondo con il classico, in quanto in quest'ultimo caso il significato vero e proprio giunge per sé a manifestazione e quindi i' simbolico è aggiunto semplicemente quale ambiente esteriore, come è implicito nel principio del classico. Ma l'unione di entrambi procede parallelamente con il romantico, nella misura in cui l'arte romantica, pur servendosi dell'esteriore come mezzo di espressione, si ritira tuttavia da questa realtà in sé e può cosí lasciare di nuovo l'esistenza oggettiva libera di assumere forma autonoma.

Capitolo primo

L'architettura simbolica, autonoma

Il primo, originario bisogno dell'arte è che una rappresentazione, un pensiero nato dallo spirito, sia prodotto dall'uomo come sua opera e da lui messa in atto, cosí come nella lingua sono le rappresentazioni come tali che l'uomo comunica e rende comprensibili agli altri. Nella lingua, però, il mezzo di comunicazione non è altro che un segno e quindi una esteriorità del tutto arbitraria. L'arte invece non deve solo servirsi di semplici segni, deve al contrario dare ai significati una presenza sensibile corrispondente. Da un lato, dunque, l'opera d'arte sensibilmente esistente deve ospitare un contenuto interno, ma dall'altro deve raffigurare questo contenuto in modo tale da lasciare riconoscere che tanto esso che la sua forma sono non solo un fatto reale immediato, ma anche un prodotto della rappresentazione e della sua attività artistica spirituale. Se io, p. es., vedo un leone reale, la sua figura singola mi dà l'idea di leone proprio come quando vedo un leone riprodotto in un'immagine. Ma nell'immagine c'è qualcos'altro, poiché essa mostra che la forma è stata nella rappresentazione ed ha trovato l'origine del suo esistere nello spirito umano e nella sua attività produttiva, cosicché noi non abbiamo piú la rappresentazione di un oggetto, ma invece la rappresentazione di una rappresentazione umana. Ma che un leone, un albero, come tali o un qualsiasi altro oggetto singolo pervengano a questa riproduzione, non è affatto un bisogno originario

dell'arte; abbiamo invece visto che l'arte, e specialmente l'arte figurativa, viene al contrario a terminare proprio con la raffigurazione di tali oggetti, per palesarvi l'abilità soggettiva del creare parvenze. L'interesse originario riguarda il porre dinanzi ai nostri e agli altrui occhi le originarie concezioni oggettive, i pensieri essenziali *universali*. Ma tali concezioni, proprie a intieri popoli, sono dapprima astratte ed in se stesse indeterminate, cosicché l'uomo, per potersele rappresentare, fa ricorso a quel che è in sé egualmente astratto, al materiale come tale, al massiccio e pesante, che è in grado di ricevere una forma determinata, sí, ma non in sé concreta e veramente spirituale. Il rapporto fra il contenuto e la realtà sensibile, con cui questo deve passare dalla rappresentazione, può essere allora semplicemente di natura simbolica. Ma al contempo un edificio che deve palesare agli altri un significato universale non esiste per nessun altro fine se non per quello di esprimere in sé questo lato piú alto, ed è quindi un simbolo autonomo di un pensiero assolutamente essenziale, universalmente valido, un linguaggio rivolto agli spiriti, che, benché muto, esiste in base a se stesso. Le produzioni di questa architettura devono dunque far pensare, svegliare rappresentazioni universali, senza essere semplice rivestimento e ambiente di significati aventi già per sé una forma. Perciò la forma che lascia trasparire tale contenuto non deve valere solo come segno, come, p. es., le croci che noi erigiamo sulle tombe o i tumuli che innalziamo a ricordo di una battaglia. Infatti, segni di questo genere sono, sí, appropriati a suscitare rappresentazioni, ma una croce, un tumulo non alludono con se stessi alla rappresentazione che si tratta di suscitare, ma possono altrettanto bene far ricordare molte altre cose. Questo costituisce il concetto generale della presente fase.

A questo riguardo si può dire che intere nazioni hanno saputo esprimere la loro religione, i loro bisogni piú profondi, solo costruendo o, almeno, specialmente con opere di architettura. Tuttavia, come risulta da ciò che si è visto in occasione della forma d'arte simbolica, questo accade essenzialmente solo in Oriente; particolarmente le costruzioni dell'antica arte babilonese, indiana ed egiziana, che in parte oggi sono solo rovine ed hanno potuto sfidare tutti i tempi e tutte le rivoluzioni e ci riempiono di meraviglia e di stupore sia per l'aspetto semplicemente fantastico sia per lo smisurato ed il massiccio che vi troviamo, queste costruzioni, dunque, o posseggono completamente il carattere suddetto o in massima parte sono scaturite da esso. Sono opere alla cui esecuzione sono state consacrate in determinate epoche tutta l'opera e la vita delle nazioni.

Se noi ricerchiamo un'*articolazione* piú precisa di questo capitolo e delle produzioni principali che vi rientrano, non possiamo però partire in questa architettura da forme determinate, da quelle della casa, p. es., come faremo per l'architettura classica e romantica; infatti, nessun contenuto per sé fisso, e quindi nessun fisso modo di configurare si può qui addurre come principio che nel suo ulteriore sviluppo si metta in relazione con la cerchia delle diverse opere. I significati infatti, che sono presi a contenuto, rimangono, come avveniva per il simbolico in generale, rappresentazioni generali, per cosí dire, informi, astrazioni elementari in piú modi separate e scompigliate, riferentisi alla vita della natura e mescolate con pensieri della realtà spirituale, senza però essere riunite idealmente come momenti di un *unico* soggetto. Questa assenza di vincoli le rende estremamente varie e mutevoli, e il fine dell'architettura consiste solo nel rendere visibile per l'intuizione ora questo, ora quel lato,

nel simbolizzarli e farli divenire rappresentabili con opera umana. Data questa molteplicità del contenuto, non possiamo pensare di parlare esaurientemente e sistematicamente dell'argomento, ed io non posso che limitarmi a connettere quel che è piú importante, nella misura del possibile, in una articolazione razionale.

I punti di vista che ci guideranno sono in breve i seguenti.

Abbiamo richiesto come contenuto concezioni comunque universali, in cui gli individui ed i popoli hanno un sostegno interno, un punto di unità della loro coscienza. In tal caso il fine *diretto* di queste costruzioni per sé autonome è appunto quello di erigere un'opera che sia *riunione* della nazione o di nazioni, un luogo intorno a cui raccogliersi. A ciò può anche associarsi direttamente il fine di palesare mediante la forma stessa quel che riunisce in generale gli uomini: ossia le rappresentazioni religiose dei popoli; il che allora conferisce a tali opere un contenuto piú determinato per la loro espressione simbolica.

Ma, *in secondo luogo*, l'architettura non può arrestarsi a questa iniziale determinazione *totale*, bensí le produzioni simboliche si *singolarizzano*, il contenuto simbolico dei loro significati si determina meglio, facendo sí che piú sicuramente si differenzino le une dalle altre le loro forme, come avviene p. es. per le colonne a lingam, per gli obelischi ecc. D'altro lato, quanto piú l'autonomia dell'architettura si singolarizza, tanto piú questa tende in se stessa a passare alla *scultura*, ad assumere forme organiche di figure animali ed umane, ad estenderle massicciamente fino al colossale, a disporle in successione ordinata, ad aggiungervi recinti, muri, porte, corridoi e quindi a trattare in modo comunque architettonico

lo scultoreo che v'è in loro. Tali sono, p. es., le sfingi, i mennoni e i grandi templi egiziani.

In terzo luogo, l'architettura simbolica incomincia a mostrare il passaggio al classico, escludendo da sé la scultura e cominciando a divenire un involucro per altri significati, non immediatamente espressi per sé in modo architettonico.

Per meglio chiarire questa fase di transizione voglio qui ricordare alcune note opere fondamentali.

1. *Opere di architettura costruite come luoghi di riunione dei popoli*

" Che cos'è il sacro? " chiede una volta Goethe in un distico. E risponde: " Quel che tiene unite molte anime. " In questo senso possiamo dire che il sacro, insieme con il fine di tale vincolo e come tale vincolo, ha costituito il primo contenuto dell'architettura autonoma. L'esempio piú diretto ci è offerto dalla leggenda della torre di Babele. Nella vasta pianura dell'Eufrate, l'uomo costruisce una immane opera di architettura; tutti vi lavorano in comune e la comunanza della costruzione diviene al contempo il fine e il contenuto dell'opera stessa. Piú precisamente, questa erezione di un vincolo sociale non resta un'unione semplicemente patriarcale; si è al contrario dissolta la semplice unità familiare, e la costruzione che si innalza fino alle nubi è l'oggettivarsi di questa unione precedente ora dissolta e la realizzazione di una nuova e piú ampia. I popoli di allora tutti insieme vi hanno lavorato, e al modo in cui si erano tutti riuniti per effettuare quest'opera smisurata, cosí il prodotto della loro attività doveva essere il vincolo che per mezzo del terreno scavato, delle pietre sovrapposte e della col-

tivazione per cosí dire, architettonica della terra, legava gli uni agli altri, cosí come ai tempi nostri sono i costumi, le abitudini e la costituzione giuridica dello Stato, a fornire tale legame. Una siffatta costruzione è nel medesimo tempo simbolica, in quanto accenna solamente al vincolo da lei costituito, giacché il sacro, quel che in sé e per sé unisce gli uomini, essa nella sua forma e figura è in grado di esprimerlo solo in modo esteriore. Egualmente questa tradizione ci dice che i popoli, dopo essersi raccolti in questo centro di unione per la costruzione di tale opera, si sono di nuovo separati gli uni dagli altri.

Un'altra importante costruzione, che è già piú sicura storicamente, è la torre di *Babele* di cui ci dà notizia Erodoto (I, c. 181). In che rapporto essa stia con quella della Bibbia, non ci interessa qui vedere. Tutta questa costruzione non va da noi chiamata tempio, nel senso nostro del termine, ma piuttosto un recinto sacro di forma quadrata, lungo due stadii per lato e con porte di bronzo. Nel mezzo di questo sacrario, racconta Erodoto, che aveva ancora visto questa opera colossale, vi era una torre dai muri spessi (non cava internamente ma massiccia, un πύργος στερεὸς) della lunghezza e larghezza di uno stadio, su di essa un'altra torre e su questa ancora un'altra, e cosí via fino ad otto torri; all'esterno un passaggio girava fino alla cima, e circa a metà larghezza vi era una piattaforma con sedili per riposarsi lungo l'ascesa. Sull'ultima torre, poi vi era un grande tempio e in esso un grande ben addobbato giaciglio, dinanzi a cui stava una tavola d'oro. Ma nel tempio non vi erano statue e di notte nessuno vi dimorava, fatta eccezione di una delle donne del luogo che il dio si sceglieva fra tutte, come dicevano i caldei, sacerdoti di questo dio. Essi affermavano anche (c. 182) che il dio in persona visitava il tempio e si riposava sul giaciglio. Erodoto racconta invero (c. 183)

che vi era nel sacrario in basso un altro tempio in cui era collocata una grande statua d'oro del dio, con una grande tavola pure d'oro dinanzi, e parla al contempo di due grandi altari fuori del tempio, su cui si offrivano i sacrifici. Tuttavia noi non possiamo equiparare queste costruzioni gigantesche a templi nel senso greco o moderno del termine. Infatti i primi sette cubi sono del tutto massicci e solo l'ultimo, l'ottavo, serve di soggiorno per il dio invisibile, che lassú non gode di alcuna venerazione da parte dei sacerdoti o della comunità. La statua era in basso, al di fuori dell'edificio, cosicché tutta l'opera propriamente si innalzava per sé autonoma e non serviva per il culto, quantunque non fosse piú un semplice punto astratto di riunione, ma un sacrario. La forma qui resta certo ancora abbandonata all'accidentalità, oppure determinata come cubo solo dal motivo materiale della solidità, ma al contempo subentra l'esigenza di cercare un significato che possa dare all'opera, presa come un intiero, una piú precisa determinazione nel numero dei piani massicci, sebbene questo non ci venga esplicitamente detto da Erodoto. I piani sono sette e l'ottavo, al disopra di loro, serve per il soggiorno notturno del dio. Il numero di sette simbolizza presumibilmente i sette pianeti e sfere celesti.

Anche nella Media vi erano città costruite secondo un simile simbolismo, come per es. Ecbatana con le sue sette cerchie di mura, di cui Erodoto (I, c. 98) racconta che ognuna, sia per l'altura sul cui declivio era stata costruita, sia intenzionalmente e per arte, era piú alta dell'altra, i bastioni erano colorati gli uni in modo diverso dagli altri: bianchi nella prima cerchia, neri nella seconda, purpurei nella terza, blu nella quarta, rossi nella quinta, d'argento nella sesta, d'oro nella settima. Entro quest'ultima cerchia stava la cittadella reale ed il teso-

ro. Creuzer, a proposito di questa architettura, cosí dice nella sua *Simbolica* (I, p. 469): "Ecbatana, la città dei Medi, con la cittadella reale nel mezzo, rappresenta, con le sue sette cerchie di mura e con i merli di sette diversi colori, le sfere del cielo che circondano la cittadella del sole."

2. *Opere architettoniche a mezzo fra architettura e scultura*

La prima cosa a cui dobbiamo ora passare consiste nel fatto che l'architettura prende a suo contenuto significati *piú concreti* e si volge per la loro raffigurazione piú simbolica anche a *forme piú concrete*, di cui però, per quanto le possa isolare oppure riunire in grandi costruzioni, essa non si serve alla maniera della scultura, ma architettonicamente nel proprio terreno autonomo. Ora, per questa fase noi dobbiamo entrare in maggiori dettagli, sebbene non si possa parlare qui né di compiutezza né di uno sviluppo a priori, giacché l'arte, procedendo nelle sue opere fino all'ampiezza delle concezioni del mondo e delle rappresentazioni religiose storicamente reali, non riesce ad evitare sempre l'accidentale. La determinazione fondamentale è solo questa, che scultura ed architettura si mescolano, sebbene quest'ultima rimanga predominante.

a) *Le colonne falliche*

Abbiamo già accennato, in occasione della forma d'arte simbolica, che in Oriente fu messa in rilievo ed onorata in piú modi la forza vitale universale della natura, non la spiritualità e la potenza della coscienza, ma la forza produttiva della procreazione. Specialmente fra gli

indiani questo culto fu generale e si estese anche in Frigia e Siria sotto l'immagine della grande dea, la Fecondatrice, rappresentazione accolta anche dai greci. Piú precisamente, la concezione della forza naturale produttiva universale fu manifestata e santificata sotto forma degli organi riproduttivi animali: fallo e lingam. Questo culto si diffuse principalmente in India, ma lo si trovava anche in Egitto, secondo quanto racconta Erodoto (II, c. 48). Nelle feste di Dioniso per lo meno si trova qualcosa di simile. Dice Erodoto: "Ma al posto del fallo essi avevano inventato altre immagini, della lunghezza di un braccio, munite di un filo da tirare e che le donne portavano in giro facendo drizzare il membro che non era molto piú piccolo del resto del corpo." I greci accolsero il medesimo culto, ed Erodoto racconta esplicitamente (c. 49) che Melampo, il quale era a conoscenza della festa sacrificale egiziana di Dioniso, introdusse il culto del fallo che fu portato in giro in onore del dio. Principalmente in India, da questo genere di venerazione della forza procreatrice sotto la forma degli organi della riproduzione, sorsero anche opere architettoniche aventi questa forma e questo significato; costruzioni smisurate in forma di colonne di marmo, massicce come torri, piú larghe alla base che in cima. Esse originariamente erano fine a se stesse, oggetti di venerazione, e solo piú tardi si incominciò a farvi delle aperture e degli incavi in cui collocare immagini degli dèi, il che si è conservato nelle Erme greche, tempietti portativi. Ma in India il punto di partenza è costituito dalle colonne falliche non scavate, che solo piú tardi si suddivisero in guscio e nocciolo e divennero pagode. Infatti le autentiche pagode indiane, che devono distinguersi in modo essenziale dalle successive pagode musulmane e da altre imitazioni, nella loro costruzione non partono dalla forma della ca-

sa, ma sono sottili e alte e derivano la loro prima forma fondamentale da quelle costruzioni modellate sulla colonna. Lo stesso significato e la stessa forma si ritrovano nella concezione, ampliata dalla fantasia, del monte Meru, che è rappresentato come un mulinello nel mare di latte da cui è procreato il mondo. Anche Erodoto parla di colonne analoghe, aventi la forma degli organi sessuali maschili e femminili. Egli attribuisce la loro costruzione a Sesostri (II, c. 162), che durante le sue campagne di guerra le eresse dovunque, presso tutti i popoli da lui vinti. Ma al tempo di Erodoto la maggior parte di queste colonne non c'erano piú; solo in Siria egli ne vide alcune (c. 106). Nell'attribuirle tutte a Sesostri, egli si è probabilmente basato solo sulla tradizione; inoltre le spiega in senso interamente greco, in quanto muta il significato naturale in uno etico, raccontando: "Sesostri ogni qual volta, durante una sua campagna di guerra, si imbatteva in popoli che erano valorosi in battaglia, innalzava nella loro terra colonne con delle iscrizioni che ricordavano il suo nome, la sua patria e la sua vittoria su questi popoli. Quando invece vinceva senza resistenza, aggiungeva a queste iscrizioni, sulle colonne, un organo femminile per mostrare che questi popoli erano stati codardi in battaglia."

b) *Obelischi, Mennoni e Sfingi*

Inoltre opere analoghe, che stanno a mezzo fra la scultura e l'architettura, si trovano principalmente in Egitto. Ne fanno parte, p. es., gli *obelischi*, che non traggono la loro forma dalla vivente natura organica, piante, animali o dalla figura umana, ma sono di forma del tutto regolare, e tuttavia non hanno ancora lo scopo di servire da case e da templi, ma se ne stanno per sé liberi e

autonomi ed hanno il significato simbolico di raggi del sole. Creuzer dice a tale proposito (*Simbolica*, II ed., p. 469: " Mithra, dei Medi o Persiani, regna nella città egiziana del sole (On-Eliopolis) e ivi un sogno gli ricorda di costruire obelischi, cioè a dire raggi di sole in pietra, e di incidervi delle lettere, che vengono chiamate egiziane." Già Plinio dà agli obelischi questo significato (XXXVI, 14 e XXXVII, 8). Essi erano dedicati alla divinità del sole, i cui raggi dovevano ricevere ed al contempo raffigurare. Anche in costruzioni persiane si trovano raggi di fuoco che si levano da colonne (Creuzer, I, p. 778).

Immediatamente dopo gli obelischi dobbiamo ricordare i *Mennoni*. Le grandi statue di Mennone a Tebe, di cui Strabone vide l'una ancora interamente conservata e fatta di un solo blocco di pietra, mentre l'altra, che risuonava al levar del sole, già ai suoi tempi era mutilata, possedevano forma umana. Erano due colossali figure umane sedute; colla loro grandiosità e compattezza apparivano piú inorganiche e architettoniche che non opere di scultura; cosí come vi sono anche colonne mennoniche disposte in serie le quali, per il fatto di avere validità solo in questa regolarità di disposizione e di grandezza, passano del tutto dal fine della scultura a quello dell'architettura. Hirt (*Storia dell'architettura*, I, p. 69) interpreta la colossale statua risuonante, che secondo Pausania era considerata dagli egiziani immagine di Famenofe, non come una divinità, ma piuttosto come un re che quivi, come Osimandia ed altri, aveva il proprio monumento. Tuttavia queste costruzioni grandiose devono pur darci una rappresentazione piú o meno determinata di qualcosa di universale. Gli egiziani e gli etiopi onoravano Mennone, il figlio dell'Aurora, e sacrificavano a lui quando il sole mandava i suoi primi raggi, per il che la statua salutava con la sua voce i fedeli. Cosí essa,

in quanto risuonante, in quanto parla, non semplicemente ha importanza ed interesse per la sua forma, ma per il suo stesso essere è viva, significante, rivelante, se pure al contempo è allusiva in modo soltanto simbolico.

La stessa cosa si può dire per le *Sfingi*, del cui significato simbolico abbiamo già prima parlato. In Egitto le sfingi si trovano non solo in numero infinito, ma anche della piú stupefacente grandezza. Una delle piú celebri è quella che si trova nei pressi del gruppo delle piramidi del Cairo. Essa è lunga 148 piedi, alta, dagli artigli alla testa, 65 piedi, la lunghezza delle zampe stese in avanti, dal petto fino alla punta degli artigli, è di 57 piedi e gli artigli stessi sono alti 8 piedi. Ma questa massa smisurata non è stata prima tagliata e poi portata nel luogo che ora occupa, ma, scavando fino alla base, si trovò che il terreno era composto di pietra calcarea, di modo che l'intera immensa opera risulta tagliata in una roccia di cui forma ancora una parte. Questa costruzione immensa si avvicina certo di piú alla scultura vera e propria nella sua misura piú colossale. D'altra parte le sfingi furono parimenti poste in serie una accanto all'altra ai bordi delle strade, per cui esse subito ricevono un carattere pienamente architettonico.

c) *Templi egiziani*

Queste formazioni autonome non solo non restano in generale isolate, ma vengono moltiplicate in grandi costruzioni a foggia di tempio, labirinti, scavi sotterranei, utilizzate in massa, circondate da mura ecc.

Per quel che in *primo luogo* riguarda i recinti sacri *egiziani*, il carattere fondamentale di questa grande architettura, che noi oggi siamo venuti a conoscere meglio, principalmente ad opera dei francesi, consiste nel fatto

che esse sono costruzioni aperte senza tetto, con porte, con corridoi fra mura e soprattutto fra portici e tutta una selva di colonne. Sono opere di grandissima dimensione e con una interna multilateralità, che, con effetto autonomo, senza avere bisogno di servire come dimora e recinto di un dio oppure come luogo di riunione dei fedeli, suscitano per sé stupore per la grandezza colossale della loro misura e massa, cosí come a loro volta le singole forme e figure accentrano per sé tutto l'interesse perché sono erette in quanto simboli di significati universali oppure sostituiscono i libri, per il fatto che palesano i significati non con la forma che hanno, ma con scritti e sculture che sono scolpiti nelle pareti. Da un lato queste costruzioni gigantesche possono essere chiamate una raccolta di sculture, ma per lo piú ripetono cosí frequentemente e in cosí gran numero una medesima figura, da divenire delle serie e acquistare la propria determinazione, in tal modo architettonica, solo in questa serie ordinata che a sua volta è un fine per sé e non serve già solo a sostenere le travature ed il tetto.

Le costruzioni maggiori di questo genere incominciano con una via lastricata larga cento piedi, come racconta Strabone, e lunga tre o quattro volte di piú. Per ogni lato di questa via (δρόμος) stanno le sfingi disposte in serie da cinquanta a cento, alte da venti a trenta piedi. Segue un grandioso portico (πρόπυλον) piú largo in basso che in alto, con piloni, pilastri di massa smisurata, da dieci a venti volte piú alti di un uomo, in parte liberi e per sé stanti, in parte riuniti in muri, in volute che, egualmente per sé libere, piú larghe in basso che in alto, si innalzano diritte fino ad una altezza di 50-60 piedi, senza congiungersi a muri trasversali, o senza sostenere delle travature e formare cosí una casa. Esse, a differenza dei muri verticali che indicano di piú la loro

destinazione di sostegno, mostrano invece di appartenere all'architettura autonoma. Mennoni sono appoggiati qua e là a questi muri, che formano anche dei corridoi e sono interamente coperti di geroglifici o di smisurati disegni in pietra, cosicché ai francesi, che li hanno di recente visti, hanno dato impressione di mussolina stampata. Essi possono essere considerati come pagine di libro che con questa delimitazione spaziale suscitano in modo indeterminato nello spirito e nell'animo, come il suono delle campane, stupore, sentimenti e riflessioni varie. Le porte si succedono in gran numero e si alternano con serie di sfingi. Oppure troviamo un posto aperto, circondato dal muro generale, con colonnati lungo questi muri. Poi segue un luogo coperto, che non serve per abitazione, ma è una selva di colonne che, al posto delle volte, reggono lastre di marmo. Dopo queste vie delle sfingi, serie di colonne, muraglie ricoperte di geroglifici, dopo un atrio ad ale, dinanzi a cui sono eretti obelischi e stanno a guardia leoni, o anche soltanto dopo vestiboli, oppure circondato da corridoi piú stretti, si congiunge al tutto il tempio vero e proprio, il sacrario (σηκός), secondo Strabone di grandezza modesta, che non conteneva alcuna immagine del dio o tutt'al piú una figura animale. Questo involucro per la divinità era a volte un monolito, come racconta p. es. Erodoto (II, c. 155) del tempio a Buton, che era di un solo pezzo lavorato in altezza e lunghezza, con pareti uguali misuranti quaranta braccia, e che anche come copertura aveva una pietra con un fregio largo quattro braccia. Ma in genere i sacrari sono cosí piccoli, che la comunità dei fedeli non vi trova posto; ma sempre una comunità è legata al tempio, altrimenti questi sarebbe solo un recipiente, un luogo per custodir tesori, conservare immagini sacre, ecc.

In tal modo queste costruzioni dotate di serie di fi-

gure animali, di mennoni, di porte immense, di mura, di colonnati delle piú stupende dimensioni ora piú larghi ora piú stretti, di singoli obelischi ecc., si dispiegano per ore intere; di modo che ci si aggira fra opere umane cosí grandi e cosí degne di ammirazione, che solo in parte hanno un fine specifico nei diversi atti del culto, e da queste torreggianti masse di pietra ci si fa dire e palesare che cosa è il divino. Infatti a queste costruzioni sono al contempo intessuti ovunque significati simbolici, cosicché il numero delle sfingi, dei mennoni, il posto delle colonne e dei corridoi, si riferiscono ai giorni dell'anno, ai 12 segni dello zodiaco, ai sette pianeti, ai grandi periodi del corso lunare ecc. La scultura qui non si è ancora sciolta dall'architettura, e d'altra parte quel che è propriamente architettonico, la misura, le distanze, il numero delle colonne, dei muri, dei gradini ecc. è trattato in modo tale che questi rapporti non trovano il loro fine vero e proprio in se stessi, nella loro simmetria, euritmia e bellezza, ma sono determinati simbolicamente. Perciò questo costruire e creare si mostra come un fine per sé, come esso stesso un culto in cui si uniscono popolo e re. Molte opere, come i canali, il lago di Meris, in generale le costruzioni idrauliche, erano certo in relazione con l'agricoltura e le inondazioni del Nilo. Cosí p. es. Sesostri, come racconta Erodoto (II, c. 108), fece intersecare tutto il paese, che fino allora era stato percorso a cavallo o con carri, con canali di acqua potabile, rendendo cosí inutili cavalli e carri. Ma le opere principali rimasero quelle costruzioni religiose che gli egiziani edificarono istintivamente, cosí come le api il loro alveare. La loro proprietà fu regolata, le altre relazioni anche, il terreno era infinitamente fecondo e non aveva bisogno di una cultura faticosa, cosicché il lavoro consisteva quasi solo nel seminare e raccogliere. Altri interessi e ge-

sta, che altri popoli hanno o compiono, non si incontrano presso di loro se non in piccola misura, e, a parte i racconti dei sacerdoti intorno alle imprese di Sesostri sul mare, non vi troviamo narrazioni di viaggi marittimi; nell'insieme gli egiziani si limitarono a questo costruire ed erigere nella propria patria. Ma il tipo fondamentale delle loro opere grandiose è offerto dall'architettura *simbolica* autonoma, giacché qui l'interno umano, lo spirituale, non coglie ancora se stesso nei suoi fini e nelle sue forme esterne né si è fatto oggetto e prodotto della propria libera attività. L'autocoscienza non è ancora maturata pienamente, né è per sé compiuta, ma è nella fase dell'impulso, della ricerca, del presentimento, della produzione incessante, non giunge mai ad assoluta soddisfazione ed è quindi senza pace. Infatti, solo nella forma a lui adeguata, lo spirito in sé compiuto giunge alla soddisfazione e si pone un limite al proprio creare; invece l'opera d'arte simbolica rimane piú o meno priva di limiti.

A questi prodotti dell'architettura egiziana appartengono anche i cosiddetti *labirinti*, cortili con colonnati, tutt'intorno vie che passano fra mura, misteriosamente intrecciate ma ingarbugliate non per il compito assurdo di trovare la via d'uscita, ma per un significativo aggirarsi fra enigmi simbolici. Infatti questi passaggi dovevano, come ho già prima accennato, riprodurre e rappresentare nel loro corso quello dei corpi celesti. Essi sono costruiti in parte sopra, in parte sotto terra, provvisti, oltre le vie di passaggio, di immense camere e sale, le cui mura sono coperte di geroglifici. Il piú grande labirinto, visto dallo stesso Erodoto, era quello prossimo al lago di Meris. Egli dice (II, c. 148) di averlo trovato piú grande di quanto non fosse descrivibile a parole, perché superava le stesse piramidi, e ne attribuisce la costruzione ai dodici re, descrivendolo nel modo seguente. L'intero

edificio, circondato da un unico muro, constava di due piani, uno sopra e uno sotto terra. In tutto vi erano tremila stanze, millecinquecento per piano. Il piano superiore, il solo che ad Erodoto fu permesso di visitare, era diviso in dodici cortili contigui con le porte una di fronte all'altra, sei rivolte a nord, sei a sud, ed ogni cortile era circondato da un colonnato di marmo bianco ben levigato. Dai cortili, aggiunge Erodoto, si passa nelle stanze, da queste nelle sale, dalle sale in altri ambienti e dalle stanze nei cortili. Secondo Hirt (*Storia dell'architettura antica*, I, p. 75), Erodoto ha dato questa ultima indicazione solo per precisare meglio che le stanze erano contigue ai cortili. Delle vie labirintiche Erodoto dice che l'aggirarsi a lungo attraverso le stanze coperte e le numerose svolte fra i cortili, lo aveva riempito di indicibile stupore. Plinio (XXXVI, 19) le descrive oscure, faticose per il visitatore a causa dei loro rigiri, mentre le porte, aprendosi, facevano un rumore di tuono; da Strabone, che, come testimonio oculare, ha la stessa importanza di Erodoto, risulta ugualmente che i labirinti giravano tutto intorno ai cortili. Furono in particolare gli egiziani a costruire tali labirinti, tuttavia a Creta, come anche in Morea e a Malta, si trova l'imitazione del labirinto egiziano, sia pure in scala piú piccola.

Ma per il fatto che da un lato questa architettura, per le sue sale e le sue stanze, tende già all'abitazione umana, mentre dall'altro, secondo Erodoto, la parte sotterranea del labirinto, in cui non gli fu permesso di entrare, doveva servire da tomba per i costruttori e i coccodrilli sacri, di modo che qui il simbolico autonomo propriamente detto è costituito soltanto dai labirinti, per questo fatto, dunque, possiamo allora trovare in queste opere un passaggio alla forma dell'architettura simbolica, la quale da se stessa già incomincia ad accostarsi all'architettura classica.

Per quanto stupende siano le costruzioni su considerate, dovrà tuttavia a noi apparire ancor piú smisurata e degna di stupore l'architettura sotterranea indiana ed egiziana, spesso comune ai popoli orientali. Ciò che a questo riguardo troviamo di grande ed eccelso nelle costruzioni all'aperto, non può paragonarsi a quel che esiste sottoterra in India a Salsette, di fronte a Bombay, e ad Ellora, nell'alto Egitto e in Nubia. In questi scavi ammirevoli si mostra per la prima volta il bisogno piú preciso di una *recinzione*. Che gli uomini abbiano cercato difesa nelle caverne, che vi abbiano abitato, che intere popolazioni non abbiano avuto altre abitazioni, ciò deriva dall'urgenza del bisogno. Grotte di tal genere c'erano pure nelle montagne della terra ebraica, dove in molti piani trovavano posto migliaia di persone. Egualmente nello Harz, presso Goslar sul Rammelsberg, vi erano delle stanze in cui gli uomini si nascondevano e occultavano le loro provviste.

a) *Costruzioni sotterranee indiane ed egiziane*

Ma le costruzioni sotterranee indiane ed egiziane su citate sono interamente di altro genere. Da una parte esse servivano come luogo di riunione, da cattedrali sotterranee, e sono costruzioni aventi come fine l'edificazione religiosa ed il raccoglimento dello spirito, dotate di indicazioni ed allusioni di natura simbolica, colonnati, sfingi, mennoni, elefanti, idoli colossali che, tagliati nella roccia, erano lasciati concrescere con il tutto informe della pietra, cosí come le colonne, negli scavi, venivano ricavate dalla roccia stessa. Dalla parte anteriore della roccia queste costruzioni erano talvolta interamente aperte, altre erano in parte completamente al buio ed illuminabili solo

con fiaccole, in parte avevano una piccola apertura in alto.

In rapporto alle costruzioni erette all'aperto, questi scavi appaiono piú originari, cosicché le immense costruzioni all'aperto si possono considerare solo come una imitazione e come uno sbocciare alla luce da sottoterra. Infatti qui non si tratta di costruzioni positive, ma solo di estrazioni negative. Abbarbicarsi, interrarsi, è piú naturale che scavare, ricercare il materiale, e poi tirarlo su e dargli forma. A questo riguardo si può pensare che la caverna è anteriore alla capanna. La caverna è un allargarsi piuttosto che un delimitare, oppure un allargarsi che diviene un delimitare e richiudere in cui c'è già la recinzione. Il costruire sotterraneo parte perciò di piú da quel che già esiste e, poiché lascia la massa principale quale essa è, non si innalza in modo cosí libero come quando si dà forma a qualcosa all'aperto. Ma per noi queste costruzioni, per quanto possano essere di natura simbolica, appartengono già ad un'altra fase, giacché non esistono piú come autonome costruzioni simboliche ma posseggono già il fine di recingere, di avere tetto, mura, entro cui sono collocati i prodotti maggiormente simbolici come tali. Quel che è tempio e casa nel senso greco e moderno del termine si mostra qui nella sua forma piú naturale.

Vanno qui inoltre annoverate le *grotte di Mithra*, sebbene si trovino in una regione interamente diversa. La venerazione e il culto di Mithra hanno origine in Persia, ma un culto analogo era diffuso anche nell'impero romano. Nel museo di Parigi, p. es., vi è un bassorilievo molto celebre, che raffigura un giovine che infila un pugnale nella gola di un toro; tale bassorilievo fu trovato sul Campidoglio, in una grotta profonda sotto il tempio di Giove. Anche in queste grotte di Mithra si trovano volte, gallerie, che da un lato sembrano destinate ad indicare simbolica-

mente il corso degli astri, dall'altro (come oggi si può vedere nelle logge massoniche, in cui si è introdotti passando per molti corridoi, si è obbligati ad assistere a molti spettacoli ecc.) le vie che l'anima deve percorrere nella sua purificazione, sebbene questo significato sia certo espresso in sculture e in altre opere piú che non in una maniera principalmente architettonica.

A questo proposito possiamo anche citare le catacombe romane, che certamente in origine si basavano su un concetto interamente diverso da quello di servire da acquedotti, tombe e cloache.

b) *Abitazioni per i morti, le piramidi*

In secondo luogo, possiamo cercare un passaggio piú determinato dall'architettura autonoma a quella strumentale nelle costruzioni che come *abitazioni per i morti* erano in parte scavate nella terra, in parte erette alla luce.

Specialmente presso gli egiziani le costruzioni sotterranee e quelle all'aperto erano associate al regno dei morti, cosí come in generale per la prima volta in Egitto si afferma e si ritrova un regno dell'invisibile. Gli indiani bruciavano i morti o abbandonavano i cadaveri, lasciandoli decomporre; gli uomini, secondo la concezione indiana, sono o saranno dio o dèi, che dir si voglia, e non si giunge qui alla salda differenza che vi è fra ciò che è vivo e ciò che è morto. Gli edifici indiani, quando non debbono la loro origine all'islamismo, non sono quindi abitazioni per i morti e sembrano appartenere, come quegli scavi singolari, ad un periodo anteriore. Ma presso gli egiziani l'opposizione fra vivo e morto compare con forza; lo spirituale incomincia a scindersi dal non spirituale. È il sorgere dello spirito individuale concreto che è in divenire. I morti perciò vengono fissati come un individuale e quin-

di vengono assicurati e serbati contro l'idea del loro fluire nel naturale, nel generale dissolversi, svanire e disintegrarsi. La singolarità è il principio della rappresentazione autonoma dello spirituale, giacché lo spirito può avere esistenza solo come individuo, come personalità. Per questo noi dobbiamo considerare tale venerazione e conservazione dei morti come un primo momento importante per l'esistere di una individualità spirituale. Infatti qui è la singolarità che invece di essere sacrificata appare mantenuta, in quanto per lo meno il corpo viene apprezzato e rispettato come questa immediata individualità naturale. Erodoto, come già prima abbiamo detto, racconta che gli egiziani sono stati i primi ad affermare l'immortalità dell'anima umana, e benché qui l'individualità spirituale sia fissata ancora imperfettamente, in quanto il morto deve passare nel giro di tremila anni attraverso l'intera cerchia degli animali terrestri, acquatici e dell'aria, e solo dopo prendere sede in un corpo umano, tuttavia in questa rappresentazione e nell'imbalsamazione dei morti è contenuto il fissare dell'individualità corporea e dell'essere per sé separato dal corpo.

Cosí anche nell'architettura è importante che si arrivi qui alla separazione, per cosí dire, dello spirituale in quanto significato interno che viene portato a manifestazione per sé, mentre l'involucro corporeo è costruito semplicemente come recinzione architettonica. Le abitazioni egiziane dei morti costituiscono in tal senso i primi templi; l'essenziale, il centro della venerazione, è un oggetto individuale che appare per se stesso significante ed esprime se stesso, diverso dalla sua abitazione, che è costruita quindi quale involucro soltanto strumentale. Anzi qui non abbiamo uomini reali, per il cui bisogno sia costruita una casa o un palazzo, ma morti che non

abbisognano di nulla, re, animali sacri, intorno a cui sono costruiti come recinzione costruzioni immense.

Come l'agricoltura fissa il vagare nomade a proprietà di siti stabili, cosí tombe, monumenti sepolcrali e culto dei morti uniscono in generale gli uomini e danno anche a coloro che non hanno nessuna fissa dimora, né proprietà recinta, un luogo di riunione, dei luoghi santi che essi difendono e che non vogliono farsi strappare. Cosí p. es. gli Sciti, questo popolo nomade, come racconta Erodoto (II, cc. 126-127), si ritiravano sempre di fronte a Dario, ma, quando Dario inviò al loro re un messaggio per comunicargli che se il re si credeva abbastanza forte da far resistenza, venisse a battaglia, o nel caso contrario riconoscesse Dario come suo signore, Idantirso rispose ch'essi non avevano città o campi o altro da difendere e che Dario potesse loro distruggere; ma che se Dario voleva venire a battaglia, avevano le tombe dei loro padri che Dario poteva assalire e provare a danneggiare; e allora egli avrebbe visto se per le tombe avrebbero combattuto o no.

Ora, i piú antichi e grandiosi monumenti sepolcrali si trovano in Egitto e sono le *Piramidi*. Ciò che innanzi tutto può meravigliare alla vista di queste stupende costruzioni è la loro smisurata grandezza, che fa subito pensare al tempo, alla molteplicità, quantità e perseveranza di forze umane, occorse per portare a termine simili colossali costruzioni. Dal punto di vista della loro forma, esse non presentano invece nulla di avvincente; in pochi minuti se ne fa il giro e se ne fissa il tutto. Data questa semplicità e regolarità di forma, molto si è disputato intorno al loro scopo. Già gli antichi, p. es. Erodoto e Strabone, indicano il fine a cui realmente servivano, ma altri scrittori e viaggiatori, sia antichi sia moderni, hanno espresso molte idee fantastiche e insostenibili. Gli arabi cercarono di entrarvi con la forza, sperando di trovarvi tesori nel-

l'interno, ma queste irruzioni invece di giungere allo scopo, furono solo causa di molte distruzioni, senza che venissero raggiunti gli effettivi corridoi e stanze. In epoca piú recente, degli europei, fra cui si sono segnalati il romano Belzoni e poi il genovese Caviglia, sono riusciti alla fine a conoscere sufficientemente l'interno delle piramidi. Belzoni scoprí la tomba reale nella piramide di Chefri. L'ingresso delle piramidi era chiuso ermeticamente da lastre quadrate, e gli egiziani, come sembra, avevano cercato di erigere la costruzione in modo tale che l'ingresso, anche se era conosciuto, poteva essere ritrovato e riaperto solo con grande difficoltà. Questo prova che le piramidi dovevano rimanere chiuse e servire una volta sola. Nel loro interno si sono trovate stanze, corridoi, che si possono interpretare come la via che l'anima percorre dopo la morte nelle sue peregrinazioni e nelle sue metamorfosi, inoltre grandi sale, canali sotterranei, ora in discesa ,ora in salita. La tomba reale scoperta da Belzoni, p. es., è lunga un'ora di cammino ed è scavata nella roccia. Nella sala principale vi era un sarcofago di granito incastrato nel pavimento, ma non vi si trovarono che i resti delle ossa di una mummia animale, verosimilmente di un Api. Il tutto però mostrava indubitabilmente di avere il fine di servire come abitazione mortuaria. Le piramidi sono diverse fra di loro per epoca, grandezza e forma. Le piú antiche sembrano per lo piú essere solo delle pietre ammucchiate in forma piramidale; le piú recenti sono costruite con regolarità; alcune hanno la sommità un po' appiattita, altre finiscono in punta, in altre ancora si trovano dei ripiani che, secondo la descrizione che Erodoto fa della piramide di Cheofe (Erodoto, II, c. 125), si possono spiegare con il modo in cui gli egiziani procedevano nella costruzione, cosicché Hirt (*Storia dell'architettura antica*, I, p. 55)

annovera anche questa piramide fra quelle incompiute. Nelle piramidi piú antiche, secondo le recenti informazioni dateci dai francesi, le stanze ed i corridoi erano piú complicati, in quelle piú recenti piú semplici, ma interamente coperti di geroglifici, cosicché per la loro completa trascrizione ci vorrebbero parecchi anni.

In questo modo le Piramidi, per sé ammirevoli, divengono dei semplici cristalli, dei gusci che racchiudono un nocciolo, uno spirito defunto, e servono a conservarne durevolmente corporeità e forma. Perciò ogni significato risiede in questo defunto, che giunge per sé a manifestazione, mentre l'architettura, che fin qui possedeva autonomamente in se stessa come architettura il proprio significato, ora si scinde e in questa scissione diviene *strumentale*, mentre la scultura acquista il compito di dar forma all'interno vero e proprio, sebbene all'inizio il prodotto individuale sia fissato nella sua forma naturale immediata come mummia. Noi perciò, quando consideriamo nell'insieme l'architettura egiziana, da un lato troviamo le costruzioni simboliche autonome, mentre dall'altro, specialmente in tutto quel che riguarda monumenti funebri, compare già chiaramente la determinazione specifica dell'architettura di essere semplice recinzione. Rientra qui essenzialmente il fatto che l'architettura non solo scava sotto terra e appronta caverne, ma si mostra anche come natura inorganica edificata dalle mani dell'uomo tutte le volte che questi ne ha bisogno per i suoi fini.

Anche altri popoli hanno eretto monumenti funebri simili, costruzioni sacre come luoghi di abitazione di un cadavere, sopra il quale sono state innalzate. La tomba di Mausolo nella Caria, p. es., e poi la tomba di Adriano, l'attuale Castel S. Angelo in Roma, un palazzo di struttura accurata per un solo morto, già nell'antichità erano opere celebri. Secondo la descrizione di *Uhden* (*Musei di Wolff*

e Buttmann, vol. I, p. 536), rientra qui una specie di monumenti funerari che, per la loro disposizione ed i loro ambienti, imitavano in piccolo templi dedicati a dèi. Un simile tempio aveva un giardino, un pergolato, una fonte, una vigna e poi delle cappelle in cui erano erette le statue che sotto forme di dèi riproducevano i defunti. Particolarmente nell'epoca imperiale furono costruiti questi monumenti funebri con le statue dei defunti aventi la forma di Apollo, Venere, Minerva. Queste figure, cosí come l'intero edificio, acquistavano con ciò nello stesso tempo il significato di una apoteosi e di un tempio dedicato al defunto, cosí come presso gli egiziani l'imbalsamazione, l'emblema e la cassa indicavano l'osirizzazione del morto.

Le piramidi egiziane però sono le costruzioni piú grandiose e nello stesso tempo piú semplici di questo genere. Con esse compaiono la linea peculiare ed essenziale all'architettura — la linea retta — ed in generale la regolarità e l'astrazione delle forme. Infatti l'architettura come semplice recinzione e come semplice natura inorganica non individualmente in se stessa animata in modo vivo dallo spirito in essa immanente, può avere solo una forma a lei stessa esteriore; ma la forma esteriore non è organica, bensí astratta ed intellettuale. Per quanto però la piramide già incominci ad acquistare la determinazione di casa, non vi domina ancora completamente l'angolo retto come avviene nella casa vera e propria, poiché la piramide ha ancora una determinazione per sé che non è riducibile a semplice rispondenza ad un fine, e quindi si raccoglie immediatamente in se stessa dalla base gradualmente fino alla cima.

c) *Passaggio all'architettura strumentale*

A partire da qui possiamo passare dall'architettura autonoma all'architettura vera e propria, all'architettura strumentale.

Per quest'ultima si possono indicare due punti di partenza, l'architettura *simbolica* da un lato, e dall'altro il bisogno e quel che è strumentalmente *rispondente* per soddisfarlo. Nelle forme simboliche che noi abbiamo considerato precedentemente, la rispondenza architettonica è semplicemente un fatto secondario e un ordinamento meramente esteriore. L'estremo opposto è costituito dalla casa, quale è richiesta dal diretto bisogno: colonne di legno o mura dritte con travi disposte ad angolo retto ed un tetto. Che il bisogno di questa rispondenza vera e propria si presenti da sé non c'è dubbio, ma il punto essenziale da vedere è se l'architettura vera e propria, quale noi fra poco esamineremo come architettura classica, incominci solo dal bisogno oppure sia da inferire da quelle opere simboliche autonome che ci hanno condotto da loro stesse agli edifici rivolti ad un uso.

α) Il bisogno crea nell'architettura delle forme che sono interamente solo rispondenti ad un fine ed appartengono all'intelletto: il rettilineo, il rettangolare, le superfici piane. Infatti, nell'architettura rivolta all'uso, ciò che costituisce il fine vero e proprio esiste per sé come statua, o meglio come individuo umano, come comunità, come popolo che si riunisce per fini universali politici o religiosi e non piú per fini rivolti a soddisfare bisogni fisici. In particolare si tratta del bisogno diretto di formare una recinzione intorno all'immagine, alla statua degli dèi o del sacro in genere, per sé raffigurato e attualmente esistente. P. es., mennoni, sfingi ecc. stanno in luoghi liberi oppure in un boschetto, nell'ambiente esterno della na-

tura. Ma tali produzioni e ancor piú le figure umane degli dèi sono tratte da un regno diverso da quello della natura immediata, dal regno, cioè, della rappresentazione, e vengono chiamati ad esistenza dall'attività artistica umana. Ad essi perciò non basta l'ambiente semplicemente naturale, ma hanno bisogno per la loro esteriorità di un terreno e di una recinzione che abbiano la medesima origine, cioè che provengano egualmente dalla rappresentazione e siano configurate da una produzione artistica. Gli dèi solo in un ambiente scaturente dall'arte trovano il loro elemento adeguato. Ma questo esterno non ha qui allora il suo fine in se stesso, bensí serve ad un altro come suo fine essenziale e perciò rientra nella rispondenza ad un fine.

Se tuttavia queste forme, che dapprima sono semplicemente strumentali, devono elevarsi alla bellezza, non possono accontentarsi della loro prima astrazione, ma devono passare dalla simmetria ed euritmia all'organico, al concreto, a ciò che è in se stesso conchiuso e vario. Subentra allora una riflessione, per cosí dire, su differenze e determinazioni ed insieme si comincia esplicitamente a mettere in rilievo e a dar forma a taluni lati, il che è del tutto superfluo quando si tratta della semplice rispondenza. Una trave, p. es., se per un verso procede in maniera rettilinea, cessa però in due punti; egualmente, uno stipite che deve reggere una trave o un tetto poggia a terra e termina in alto colà dove la trave si appoggia su di esso. Queste differenze sono poste in rilievo dall'architettura rivolta ad un uso, che dà loro forma per mezzo dell'arte, mentre un prodotto organico, una pianta o un uomo, ha, sí, il suo punto alto e il suo punto basso, ma su base spontaneamente organica, per cui si distingue in testa e piedi o, nei riguardi della pianta, in radice e chioma.

β) L'architettura simbolica, al contrario, parte piú o

meno da queste formazioni organiche, come avviene per le sfingi, i mennoni ecc., ma non può interamente fare a meno del rettilineo e della regolarità per muri, porte, travi, obelischi ecc. In generale essa, quando vuole erigere architettonicamente e disporre in serie quei colossi scultorei, deve ricorrere all'eguaglianza delle grandezze e della distanza, alla rettilineità della successione in serie, in generale all'ordine ed alla regolarità dell'architettura vera e propria. Perciò essa ha in sé entrambi i princìpî, la cui unione è portata ad effettuazione dell'architettura che nella sua rispondenza è egualmente bella, solo che nel simbolico questi due lati restano ancora reciprocamente esterni invece di essere plasmati in uno.

γ) Noi possiamo quindi cosí concepire il passaggio: da un lato l'architettura fin qui autonoma deve modificare a regolarità, in modo conforme all'intelletto, le forme dell'organico, e arrivare alla rispondenza ad un fine, mentre la semplice rispondenza delle forme deve a sua volta andare incontro al principio dell'organico. Laddove questi due estremi si incontrano e si compenetrano a vicenda, sorge l'architettura propriamente bella, l'architettura classica.

Quest'unione si rivela chiaramente, nel suo sorgere reale, per cosí dire, con la trasformazione di ciò che nell'architettura precedente abbiamo già considerato come colonne. Per una recinzione infatti sono, sí, necessari dei muri, ma questi possono anche starsene in modo autonomo, come abbiamo già prima esemplificato, senza che portino a termine la recinzione a cui è propria essenzialmente una copertura dall'alto e non solo una delimitazione degli spazi laterali. Ma tale copertura deve essere sorretta; la cosa piú semplice a tale proposito sono le colonne, la cui determinazione essenziale ed al contempo rigorosa a questo riguardo consiste nel *sorreggere* come

tale. Perciò i muri, per quel che riguarda la funzione del semplice sorreggere, sono propriamente un sovrappiú. Infatti il sorreggere è un rapporto meccanico e rientra nell'ambito della gravità e delle sue leggi. Qui la gravità, il peso di un corpo, si concentra nel suo centro di gravità, e va puntellato in questo, perché poggi in modo orizzontale senza cadere. Questo lo fanno le colonne, cosicché in loro la forza di sorreggere appare ridotta al minimo dei mezzi esteriori. Quel che un muro effettua con grande dispendio, viene fatto da poche colonne, ed è grande bellezza dell'architettura classica non erigere piú colonne di quanto non siano in effetti necessarie per sorreggere una travatura e ciò che su di esso poggia. Le colonne destinate a semplice ornamento, nell'architettura vera e propria, non possiedono vera bellezza, per cui la colonna, quando se ne sta puramente per se stessa, non risponde alla sua vocazione. È vero che si sono innalzate colonne di trionfo, come quelle famose di Traiano e di Napoleone, ma anche queste sono, in un certo senso, solo piedistallo per statue ed inoltre, rivestite di sculture, servono per il ricordo e la celebrazione dell'eroe la cui statua esse sorreggevano.

Nella colonna è ora particolarmente notevole come essa nel corso dello sviluppo architettonico debba spogliarsi della forma naturale concreta, per acquistare una sua forma piú astratta, altrettanto rispondente quanto bella.

αα) L'architettura autonoma, in quanto inizia da prodotti organici, si può servire di figure umane; in Egitto erano ancora in parte usate come colonne delle figure umane, p. es. i mennoni. Tuttavia ciò è un semplice di piú, in quanto la determinazione di queste figure non è propriamente quella di sorreggere. Presso i greci, al contrario, appaiono le Cariatidi nel piú severo ufficio di reg-

gere dei pesi, ma esse possono venir usate solo su scala ridotta. Inoltre va considerato come un cattivo uso della figura umana il comprimerla sotto tali carichi; ed infatti le Cariatidi hanno questo carattere di oppressione ed il loro costume indica uno stato di schiavitú alla quale è gravoso sorreggere simili carichi.

ββ) La forma organica piú naturalmente appropriata per puntelli e sostegni, che devono sorreggere qualcosa, è perciò l'albero, la pianta in generale, un tronco, un gambo pieghevole, che si slancia dritto in alto. Il tronco dell'albero sorregge già in sé e per sé la propria chioma, come lo stelo la sua spiga, il gambo il suo fiore. E l'architettura egiziana, che ancora non si è liberata all'astrazione delle sue intenzioni, trae infatti queste forme immediatamente dalla natura. A tale riguardo la grandiosità nello stile dei palazzi o dei templi egiziani, il carattere colossale delle serie di colonne, il loro gran numero e infine i grandiosi rapporti del tutto, hanno stupito e meravigliato i visitatori di ogni tempo. Si vede qui che le colonne sono tratte nella piú grande varietà da formazioni vegetali e che piante di loto e di altro genere sono allungate e dispiegate a colonne. P. es., nei colonnati, non tutte le colonne hanno la stessa forma, ma si alternano ad una, a due o a tre. Denon ha raccolto nella sua opera sulla spedizione egiziana un gran numero di tali forme. Il tutto non possiede ancora una forma intellettualmente regolare, ma la base ha la forma di un bulbo, mentre la foglia nasce dalla radice a guisa di canna, oppure le foglie si ammassano tutto intorno alla radice, come avviene in diverse piante. Da questa base, poi, il flessibile gambo si innalza diritto, oppure sale come colonna avvolta a spirale, e anche il capitello ha l'aspetto di foglie e rami che si schiudono a guisa di fiore. La imitazione tuttavia non è completamente fedele, ma le forme vegetali vengono

distorte architettonicamente ed accostate al circolare, all'intellettuale, al regolare, al rettilineo, cosicché tutte queste colonne rassomigliano a ciò che abitualmente si chiama arabesco.

γγ) È qui ora il luogo di parlare dell'*arabesco* in generale, poiché esso, secondo il suo concetto, rientra appunto nella fase di passaggio da una forma naturale organica usata per l'architettura alla regolarità piú rigorosa dell'architettonico propriamente detto. Ma l'architettura, quando è divenuta libera nella sua determinazione, abbassa le forme d'arabesco ad ornamento ed abbellimento. In tal caso esse sono soprattutto forme vegetali distorte e forme umane ed animali provenienti da piante e con esse intrecciate, oppure figure animali trasformantisi in piante. Se esse hanno un significato simbolico, possono essere interpretate come le fasi di passaggio dei diversi regni della natura; senza questo significato esse sono solo giochi della fantasia che raccoglie, riunisce, ramifica le piú diverse forme naturali. Per questo ornamento architettonico, nell'inventare il quale la fantasia può anche passare alle piú varie incastonature di ogni genere, riguardanti pure mobili e vestiti, e fatte in legno, in marmo ecc., la determinazione principale e la forma fondamentale è che le piante, le foglie, i fiori, gli animali siano accostati all'intellettuale, all'inorganico. Per questo si trova spesso che gli arabeschi sono freddi ed infedeli all'organico, del che si è fatto loro sovente rimprovero, cosí come si è rinfacciato all'arte il loro uso. Ciò vale particolarmente per la pittura, benché Raffaello abbia dipinto degli arabeschi di grande estensione e dotati di massima leggiadria, spiritualità, varietà e grazia. Certo gli arabeschi, sia nei riguardi delle forme dell'organico che nei confronti delle leggi della meccanica, sono contro natura, ma questo genere di innaturalità non soltanto è un diritto dell'arte in generale, ma è anche un do-

vere dell'architettura, poiché solo cosí le forme viventi, non adatte altrimenti all'architettura, divengono appropriate allo stile veramente architettonico e sono accordate con esso. Questa adeguatezza è particolarmente adatta alla natura vegetale che anche in Oriente è stata usata per arabeschi con grande prodigalità; infatti le piante non sono ancora individui senzienti, ma si offrono da sé a fini architettonici in quanto costituiscono come copertura e ombra una difesa contro la pioggia, i raggi del sole e il vento, e nell'insieme non possiedono la libera vibrazione delle linee che si sottrae alla legislazione dell'intelletto. Usate in senso architettonico le loro foglie già regolari ricevono una impronta ancora piú specificamente circolare o rettilinea, di modo che tutto ciò che potrebbe sembrare distorsione, innaturalità e rigidità delle forme vegetali va considerato essenzialmente come adeguata trasfigurazione ad architettonico vero e proprio.

In tal modo nella colonna l'architettura vera e propria passa da ciò che è semplicemente organico alla rispondenza intellettuale ad un fine e da questa si approssima all'organico. È stato qui necessario citare questo doppio punto di partenza dell'architettura, il bisogno vero e proprio e l'autonomia sciolta da ogni rispondenza, perché il vero è dato dall'unione di entrambi i principî. La bella colonna parte dalla forma naturale, che viene poi trasfigurata a sostegno, a forma regolare ed intellettuale.

Capitolo secondo

L'architettura classica

L'architettura, quando acquista il suo posto peculiare conforme al concetto, serve con le sue opere ad un fine e ad un significato che non ha in se stessa. Essa diviene un ambiente inorganico, un tutto ordinato e costruito secondo le leggi della gravità, un tutto le cui forme ubbidiscono al rigorosamente regolare, al rettilineo, rettangolare, circolare, ai rapporti di un determinato numero e quantità numerica, alla misura in se stessa limitata e alla salda conformità a leggi. La sua bellezza consiste proprio in questa rispondenza che, liberatasi dalla mescolanza immediata con l'organico, lo spirituale, il simbolico, sebbene sia a loro servizio, connette tuttavia una totalità in sé conchiusa che lascia trasparire chiaramente da tutte le proprie forme il suo unico fine e che nell'armonia dei suoi rapporti ha trasfigurato a bellezza quel che è semplicemente rispondente. Ma in questa fase l'architettura corrisponde al suo concetto vero e proprio per la ragione ch'essa non è in grado in sé e per sé di portare lo spirituale alla sua esistenza adeguata e può quindi plasmare a riflesso dello sprituale solo l'esteriore e il non spirituale.

Nell'esaminare questa architettura ch'è strumentale pur nella sua bellezza, percorreremo il seguente cammino:

in primo luogo, dobbiamo fissare meglio il suo concetto e carattere *generale*;

in secondo luogo, dobbiamo mostrare le fondamentali

determinazioni *particolari* delle forme architettoniche che si originano dal fine per cui l'opera d'arte classica è costruita;

in terzo luogo, possiamo dare uno sguardo alla realtà concreta a cui si è sviluppata l'architettura classica.

Io non voglio entrare nei dettagli per ciascuna di queste relazioni, ma voglio limitarmi solo alle cose piú generali, che qui sono piú semplici di quanto non lo fossero nell'architettura simbolica.

1. *Il carattere generale dell'architettura classica*

a) *Il servire per un fine determinato*

Come già piú volte abbiamo mostrato, il concetto fondamentale dell'architettura vera e propria consiste nel fatto che il significato spirituale non è riposto esclusivamente nell'opera architettonica stessa, la quale diviene perciò un simbolo autonomo dell'interno, ma nel fatto che viceversa questo significato ha già acquistato la sua libera esistenza al di fuori dell'architettura. Tale esistenza può essere di duplice natura, a seconda che un'arte diversa, piú vasta — nel caso del classico vero e proprio principalmente la scultura — configura per sé il significato e lo esteriorizza, oppure l'uomo contiene ed effettua in sé nella sua realtà immediata tale significato in modo vivo. Inoltre, questi due aspetti possono anche coincidere. Se l'architettura orientale dei babilonesi, degli indiani e degli egiziani per un verso ha configurato simbolicamente in prodotti ad opera propria validi ciò che per tali popoli valeva come l'assoluto ed il vero, o, per un altro, ha recinto quel che era conservato nella sua forma esterna naturale a dispetto della morte, ora, invece, lo spirituale, sia ad opera

dell'arte sia in un'esistenza immediatamente vivente, esiste *per se stesso*, *separato* dall'opera architettonica, mentre l'architettura si mette al *servizio* di questo spirituale che costituisce il significato vero e proprio ed il fine determinante. Questo fine diviene ora l'aspetto prevalente, quel che domina l'insieme dell'opera, ne determina la forma fondamentale, lo scheletro, per cosí dire, non permettendo, né all'argomento materiale, né alla fantasia ed all'arbitrio, di muoversi per sé autonomamente, come avviene nell'architettura simbolica, oppure di sviluppare oltre la rispondenza un sovrappiú di varie forme e parti, come avviene in quella romantica.

b) *Adeguatezza dell'edificio al suo fine*

La prima domanda che ci si pone di fronte ad un'opera architettonica di questo genere riguarda ora tanto il fine e la destinazione quanto le circostanze in cui essa va eretta. Rendere la sua costruzione adeguata a tali aspetti, rispettare il clima, il luogo, il paesaggio naturale e, tenendo ognuno di questi punti nel conto adeguato allo scopo da raggiungere, produrre un tutto unito al contempo a libera unità: questo è il compito generale nel cui completo adempimento deve mostrarsi l'intelligenza e lo spirito dell'architetto. Presso i greci gli edifici pubblici, templi, colonnati e portici per trattenervisi e passeggiare di giorno, vie d'accesso, come p. es. la celebre salita all'Acropoli di Atene, furono gli oggetti preferiti dell'architettura, mentre le abitazioni private erano molto semplici. Presso i romani, invece, compare il lusso delle case private, principalmente delle ville; egualmente troviamo il lusso dei palazzi imperiali, dei bagni pubblici, dei teatri, dei circhi, degli anfiteatri, degli acquedotti, delle fontane ecc. Ma tali costruzioni, presso cui l'aspetto pre-

dominante e fondamentale resta l'utilità, possono dare posto alla bellezza piú o meno solo come ornamento. Il fine piú libero è quindi in questa sfera quello della religione, il tempio come recinzione per un soggetto che appartiene esso stesso alla bella arte ed è collocato dalla scultura come statua del dio.

c) *La casa come tipo fondamentale*

Con questi fini l'architettura vera e propria sembra essere piú libera dell'architettura simbolica, che abbiamo incontrato nella fase precedente e che trae le forme organiche dalla natura; anzi piú libera della scultura, che è costretta ad accogliere la figura umana già data ed a legarsi ad essa e ai suoi dati rapporti universali. L'architettura classica, invece, inventa la propria forma e la sua figurazione, in rapporto al contenuto, secondo fini spirituali e, in rapporto alla forma, secondo l'intelletto umano, senza alcun modello diretto. Questa libertà maggiore va relativamente ammessa, ma il suo ambito resta limitato e la trattazione dell'architettura classica, per il carattere intellettuale delle sue forme, resta nell'insieme qualcosa di astratto e di arido. Federico von Schlegel ha definito l'architettura una musica congelata; e in effetti entrambe le arti riposano su un'armonia di rapporti che sono riconducibili a numeri e perciò possono facilmente essere colti nei loro tratti fondamentali. La determinazione principale di questi tratti fondamentali e dei loro rapporti semplici, piú gravi, grandiosi o piú graziosi e leggiadri, è costituita, come abbiamo già detto, dalla casa: muri, colonne, travi, riunite in forme cristalline intieramente intellettuali. Ora, quali che siano i rapporti, essi non si possono ridurre a misure e numerazioni precise. Ma un rettangolo, p. es., è piú gradevole di un quadrato perché nell'oblungo,

nell'eguaglianza c'è anche la disuguaglianza. Una delle dimensioni, la larghezza, che è metà dell'altra, la lunghezza, offre un rapporto piacevole, mentre una figura lunga e stretta è spiacevole. Inoltre devono poi essere conservati i rapporti meccanici del sorreggere e dell'essere sorretto nella loro autentica misura e legge; p. es., una travatura pesante non può poggiare su colonne sottili, delicate, cosí come non è lecito fare grandi apprestamenti da supporto per reggere alla fine solo qualcosa di molto leggero. Per tutti questi riguardi, nel rapporto della larghezza con la lunghezza e l'altezza dell'edificio, fra l'altezza delle colonne e il loro spessore, gli intervalli, il numero delle colonne, il modo e la varietà o la semplicità degli ornamenti, la grandezza delle molte cimase, delle cornici ecc. domina presso gli antichi una segreta euritmia, che è stata colta specialmente dall'esatto senso dei Greci, i quali, pur staccandosene talvolta nei dettagli, hanno nell'insieme dovuto conservare i rapporti fondamentali, per non uscire dalla bellezza.

2. *Le determinazioni fondamentali delle forme architettoniche e il loro particolarizzarsi*

a) *Costruzioni in legno e in pietra*

Abbiamo già prima accennato alle lunghe controversie volte a stabilire se come punto di partenza bisogna prendere la costruzione in legno o quella in pietra e se anche le forme architettoniche siano derivate da questa differenza di materiale. Per l'architettura vera e propria, ora, nella misura in cui essa fa valere il lato della rispondenza ad un fine e sviluppa a bellezza il tipo fondamen-

tale della casa, la costruzione in legno può essere considerata come quella originaria.

Hirt, seguendo in ciò Vitruvio, ha sostenuto questa opinione che gli ha procurato molti attacchi. Voglio qui in poche parole esporre il mio parere nella controversia. Il modo di considerare abituale è quello di trovare l'astratta legge semplice per qualcosa di concreto presupposto e già esistente. In questo senso Hirt cerca appunto di trovare il modello fondamentale, per cosí dire la teoria, l'impalcatura anatomica degli edifici greci, trovandola, sia rispetto alla forma che al materiale corrispondente, nella casa e nella costruzione in legno. Ora, la casa come tale è principalmente costruita per abitazione, per la difesa contro la tempesta, la pioggia, il cattivo tempo, le fiere, gli uomini, e richiede una recinzione totale, affinché una famiglia o una comunità piú grande di uomini vi si possa riunire per sé conchiusa e in questa conchiusione attendere ai propri bisogni ed alle proprie attività. La casa è una costruzione assolutamente rispondente, creata dall'uomo per fini umani. In essa l'uomo si mostra rivolto a molte occupazioni e a molti fini, e la costruzione si precisa dettagliatamente in una connessione di piú parti meccanicamente concordate e incastrate fra di loro al fine del sostegno e della solidità e secondo l'esigenza, determinata dal peso, di dare solidità alle parti verticali, di fissarle, di puntellare le parti orizzontali e non semplicemente di sorreggerle, bensí di mantenere l'orizzontale orizzontale e piano; e cosí si fanno pure le congiunzioni fra ciò che combacia ad angolo e spigolo, ecc. La casa richiede certamente una recinzione totale, per cui i muri sono la cosa piú utile e piú sicura, e per questo aspetto la costruzione in pietra appare la piú rispondente; ma un muro può essere eretto anche con pilastri giustapposti su cui poggiano le travi che inoltre congiungono e fissano i pilastri verticali da cui sono so-

stenute e sorrette. Ed alla fine si ha il soffitto e il tetto. Nel tempio, poi, la recinzione non è il punto principale, che è invece costituito dal sorreggere e dall'essere retto. Rispetto a questo rapporto meccanico, la costruzione in legno si mostra allora come la piú diretta e piú conforme a natura. Infatti il pilastro, come ciò che sorregge e che ha al contempo bisogno di una congiunzione che fa gravare su di sé come traversa, costituisce qui la determinazione fondamentale. Questo essere in sé diviso e congiunto, cosí come la rispondente composizione di tali lati, è però essenzialmente proprio alla costruzione in legno, che trova immediatamente nell'albero il materiale necessario. Un albero si presta senza un lungo e difficile lavoro a servire sia da pilastro sia da trave, giacché il legno possiede già per sé una formazione determinata, consta di parti singole lineari, piú o meno rettilinee, che possono essere immediatamente composte ad angoli retti o acuti o ottusi, formando, cosí, pilastri d'angolo, sostegni, traverse e tetto. La pietra, invece, non ha per sé una forma cosí saldamente determinata, ma in confronto all'albero è una massa informe che deve essere prima isolata e lavorata in modo rispondente perché possa essere giustapposta e sovrapposta e poi connessa. La pietra richiede molte operazioni prima di acquistare la forma e la possibilità di essere usata, che il legno già possiede in sé e per sé. Inoltre le pietre, quando formano dei grossi massi, si prestano di piú allo scavo e in generale, in quanto relativamente informi per propria natura, possono assumere ogni forma, per cui si presentano come materiale adatto tanto per l'architettura simbolica che per quella romantica e le forme maggiormente fantastiche di questa, mentre il legno, a causa della sua forma naturale di tronchi rettilinei, si mostra come immediatamente piú utilizzabile per quel piú rigoroso carattere intellettuale e quella rispondenza al fine da cui si origina l'architettura

classica. A questo riguardo la costruzione in pietra predomina principalmente nell'architettura autonoma, sebbene anche presso gli egiziani, p. es., nei loro colonnati rivestiti di piastre, subentrino bisogni che la costruzione in legno è in grado di soddisfare piú facilmente e piú originariamente. Per contro l'architettura classica non si arresta già alle costruzioni in legno, ma al contrario, quando si sviluppa a bellezza, esegue le sue costruzioni in pietra, ma in modo tale che da un lato nelle forme architettoniche si può sempre riconoscere il principio originario della costruzione in legno, se pure, dall'altro, vi si aggiungono determinazioni che non appartengono alla costruzione in legno come tale.

b) *Le forme particolari del tempio*

Per quel che riguarda ora i punti principali *particolari* che si ritrovano nella casa come tipo fondamentale anche del tempio, la cosa piú essenziale che qui va accennata è in breve la seguente.

Se piú da vicino osserviamo la casa nel suo rapporto meccanico con se stessa, noi, in base a quel che abbiamo ora detto, abbiamo da un lato masse *di sostegno* configurate architettonicamente, dall'altro masse *sostenute*, entrambe congiunte in modo da dare stabilità e solidità. Si aggiunge in terzo luogo la determinazione del *recingere* e delimitare secondo le tre dimensione dell'altezza, lunghezza e larghezza. Una costruzione che in quanto composizione di determinazioni differenti è un tutto concreto, deve mostrare ciò anche in lei stessa. Cosí sorgono qui differenze essenziali che devono apparire sia nella loro particolarizzazione e nel loro sviluppo specifico sia nella loro congiunzione intellettuale.

α) La prima cosa che a questo riguardo acquista impor-

tanza riguarda il *sorreggere*. Non appena si parla di masse di sostegno, noi pensiamo abitualmente, secondo il nostro bisogno odierno, al muro come la cosa piú salda, piú sicura, che faccia da sostegno. Ma il muro, come già abbiamo visto, non ha come suo unico principio il sorreggere come tale, ma serve essenzialmente alla recinzione e congiunzione e costituisce perciò un momento predominante nell'architettura romantica. La peculiarità dell'architettura greca consiste ora appunto nel fatto che essa dà forma a questo sorreggere come tale e per ciò utilizza la *colonna* come un elemento fondamentale di rispondenza e bellezza architettonica.

αα) La colonna non ha altra determinazione che quella del sorreggere e, sebbene una serie di colonne disposte in linea retta segni una delimitazione, tuttavia essa non recinge come un muro solido o una parete, ma viene esplicitamente allontanata dal muro vero e proprio ed eretta per sé libera. Con questo unico fine del sorreggere, la cosa che importa in primo luogo è il fatto che la colonna dia, in rapporto al peso che su di essa poggia, l'impressione di rispondenza, e che quindi non sia né troppo forte, né troppo debole, né appaia oppressa, né si slanci cosí in alto e con tanta facilità come se giocasse con il suo peso.

ββ) Ma la colonna, come si differenzia dal muro o dalla parete, che formano una recinzione, si differenzia egualmente dal semplice *pilastro*. Questo infatti è piantato immediatamente nella terra, cosí come cessa immediatamente nel punto in cui un peso è posto su di lui. Perciò la sua lunghezza determinata, il suo inizio ed il suo cessare appaiono quasi come una delimitazione negativa ad opera di altro, una determinazione accidentale che non gli si adatta per se stessa. Ma incominciare e finire sono determinazioni contenute nel concetto stesso di colonna di sostegno e quindi devono venire ad apparenza in

lei stessa come momenti suoi propri. Questo è il motivo per cui la bella architettura, giunta a perfezione, dà alla colonna una base e un capitello. È vero che nell'ordine toscano non vi è nessuna base, cosicché la colonna si innalza immediatamente da terra; ma in tal caso la sua lunghezza è per l'occhio qualcosa di accidentale; cioè rimane dubbio se la colonna non sia schiacciata profondamente o meno nel terreno dal peso della massa sorretta. Perché il suo inizio non appaia indeterminato e accidentale, essa deve avere una base a lei data intenzionalmente, su cui riposi e che dia a conoscere esplicitamente il suo inizio come inizio. L'arte da un lato vuol dire con ciò: qui incomincia la colonna; dall'altro vuole far notare all'occhio la saldezza, il sicuro sussistere, e tranquillizzare per cosí dire l'occhio a questo riguardo. Per lo stesso motivo essa fa terminare la colonna con un capitello, che, sia indica la determinazione vera e propria del sorreggere, sia ha il compito di dire: qui cessa la colonna. Questa riflessione di un inizio e di una fine creati intenzionalmente costituiscono il motivo profondo vero e proprio della base e del capitello. Si tratta della stessa funzione che nella musica ha la cadenza, la quale ha bisogno di un termine fisso, o della stessa cosa di un libro che, pur terminando senza punto e pur incominciando senza la maiuscola, tuttavia, particolarmente nel medioevo, veniva guarnito con grandi lettere ornate all'inizio e con altrettanti ornamenti alla fine, per oggettivare l'idea dell'inizio e della fine. Perciò la base ed il capitello, per quanto vadano oltre il semplice bisogno, non devono essere considerati un ornamento superfluo né si deve pretendere di ricavarli dal modello di colonne egiziane riproducenti ancora il tipo del mondo vegetale. Produzioni organiche, quali la scultura rappresenta sotto forma animale ed umana, hanno il loro inizio e la loro fine in se

stessi in liberi contorni, in quanto è l'organismo razionale stesso che crea dall'interno la delimitazione della forma. L'architettura, invece, per la colonna e la forma di essa, non ha altro che la determinazione meccanica del sorreggere e dell'allontanamento spaziale dal terreno fino al punto in cui il peso sorretto dà termine alla colonna. Ma i lati particolari che sono contenuti in questa determinazione, l'arte, appunto perché sono propri alle colonne, deve anche farli comparire e configurare. La loro lunghezza determinata e la loro duplice delimitazione in basso e in alto e parimenti la loro funzione di sostegno, devono apparire non come accidentali e arrecate loro da altri, ma devono essere manifestate come a loro stesse immanenti.

Per ciò che riguarda la restante forma della colonna oltre la base ed il capitello, la colonna, *in primo luogo*, è rotonda, circolare, giacché se ne deve stare liberamente per sé conchiusa. Ma la linea in sé piú semplice, saldamente conchiusa, intellettualmente determinata, la piú regolare, è il cerchio. Con ciò la colonna, già nella sua forma, mostra che essa non è determinata a formare, fittamente allineata con altre, una superficie piana — al modo dei pilastri che, sezionati ad angolo retto, posti gli uni accanto agli altri, formano muri e pareti — ma mostra di possedere solo il fine di sorreggere, in se stessa delimitata. Inoltre, a partire dalla terza parte dell'altezza, la colonna di solito si restringe lievemente, diminuisce di volume e spessore, perché le parti inferiori devono a loro volta sorreggere quella superiore e questo rapporto meccanico della colonna in lei stessa deve risaltare e divenire evidente. Infine le colonne sono spesso scanalate verticalmente, da un lato per variare in se stessa la figura semplice, dall'altro per fare apparire le colonne, con questa ripartizione, piú spesse, quando è necessario.

γγ) Ora, la colonna, quantunque sia eretta per sé isolatamente, pur deve mostrare di esistere non in funzione propria, ma in funzione della massa che deve sorreggere. Nella misura ora in cui la casa ha bisogno di una delimitazione da tutti i lati, la colonna singola non basta, ma ne colloca altre accanto a sé, per cui si giunge alla determinazione essenziale che la colonna si moltiplichi in una *serie*. Se poi piú colonne reggono la stessa cosa, questo sorreggere in comune è al contempo ciò che le congiunge e determina la medesima altezza per tutte loro, la trave. Questo ci porta dal sorreggere come tale al componente opposto, a ciò che è sorretto.

β) Quel che le colonne sorreggono è la *travatura* sovrapposta. Il primo rapporto che a questo riguardo si incontra è quello dato dall'*angolo retto*. Sia con il terreno che con la travatura, quel che sorregge deve formare un angolo retto. Infatti la posizione orizzontale, secondo la legge di gravità, è l'unica in se stessa sicura e appropriata, cosí come l'angolo retto è l'unico saldamente determinato, mentre l'angolo acuto ed ottuso sono indeterminati e mutevoli ed accidentali nella loro misura.

Piú precisamente, le parti della travatura sono le seguenti.

αα) Sulle colonne di identica altezza e disposte in linea retta, poggia immediatamente l'*architrave*, la trave principale che lega le colonne l'una all'altra e grava su di loro in eguale misura. Esso, come trave semplice, ha bisogno solo della forma di quattro superfici piane, disposte in modo rettangolare in tutte le dimensioni, e della loro astratta regolarità. Ma in quanto da una parte l'architrave è sorretto dalle colonne, dall'altra la restante travatura poggia su di esso imponendogli il compito di sorreggere, l'architettura nel suo sviluppo sottolinea nell'architrave questa doppia determinazione, in quanto nella

parte superiore segnala la funzione di sostegno con listelli sporgenti ecc. A questo riguardo, dunque, l'architrave è in relazione non soltanto con le colonne che fan da sostegno, ma egualmente con altri pesi, che posano su di esso.

ββ) Questi, in primo luogo, formano il *fregio*. Il bordo o fregio consta, da una parte, delle teste delle travi del tetto che poggiano sull'architrave, dall'altra, degli intervalli fra di loro. Perciò il fregio possiede già per sé, rispetto all'architrave, differenze piú essenziali che deve mettere in rilievo in modo piú netto principalmente quando l'architettura, pur eseguendo le sue opere in pietra, segue ancora da vicino il tipo fondamentale della costruzione in legno. Ciò costituisce la differenza fra i *triglifi* e le *metope*. I triglifi, infatti, sono le teste di travi che sono state tagliate in tre punti; le metope gli spazi quadrangolari tra i singoli triglifi. Verosimilmente all'inizio tali spazi erano lasciati vuoti, ma poi furono riempiti o perfino rivestiti e adornati con rilievi.

γγ) Il fregio che poggia sull'architrave sorregge a sua volta la *corona* o *cornice*, e questa ha la determinazione di sostenere la copertura che chiude il tutto in alto. Sorge qui la domanda di che genere debba essere quest'ultima delimitazione. Infatti a questo proposito possiamo incontrare un doppio genere di delimitazione, quella orizzontale rettangolare e quella inclinata ad angolo acuto e ottuso. Se noi teniamo presente soltanto il bisogno, pare che i meridionali, che poco hanno da patire dalla pioggia e dagli uragani, abbiano necessità solo di difesa contro il sole, cosí che può loro bastare un tetto orizzontale rettangolare. I settentrionali, invece, devono difendersi dalla pioggia che deve essere fatta scorrere, dalla neve che non deve pesare troppo; quindi hanno bisogno di tetti inclinati. Tuttavia, nella bella architettura, la sola necessità non

è decisiva, poiché essa come arte ha anche da soddisfare le esigenze piú profonde della bellezza e della piacevolezza. Quel che dal terreno si innalza in alto, deve essere rappresentato con una base, un appoggio su cui stare e che gli serve da sostegno; inoltre le colonne ed i muri dell'architettura vera e propria ci offrono l'intuizione materiale del *sorreggere*. La parte superiore, invece, la copertura, non deve piú sorreggere, ma solo essere *sorretta* e deve mostrare in lei stessa questa determinazione di non piú sorreggere; cioè deve essere conformata in modo da non *poter* piú sorreggere e quindi può terminare ad angolo, sia esso ottuso o acuto. Perciò i templi antichi non hanno un tetto orizzontale, ma due superfici che fanno da tetto e sono riunite ad angolo ottuso, ed è conforme alla bellezza che l'edificio cosí finisca. Infatti coperture orizzontali non hanno l'aspetto di un tutto in sé compiuto, in quanto una superficie orizzontale può sempre sorreggere in alto, il che non è invece possibile alla linea in cui si uniscono superfici inclinate. Cosí a questo riguardo, p. es., anche nella pittura ci soddisfa la forma piramidale per il suo raggruppamento delle figure.

γ) L'ultima determinazione di cui dobbiamo occuparci riguarda la *recinzione*, i *muri* e le *pareti*. È vero che le colonne sorreggono e delimitano, ma non chiudono e sono proprio l'opposto dell'interno chiuso tutto intorno da muri. Se una chiusura cosí completa non deve mancare, devono appunto essere eretti muri solidi, compatti. Il che avviene realmente nel tempio.

αα) Nei riguardi di queste pareti non va detto altro se non che devono essere erette in modo rettilineo, piano e perpendicolare, perché muri storti innalzantisi ad angolo ottuso o acuto danno all'occhio l'impressione paurosa che stiano per cadere e non possiedono una direzione fissata una volta per tutte, poiché può sembrare accidentale che

essi si innalzino secondo tale o tal altro angolo ottuso o acuto. La regolarità intellettuale e la rispondenza al fine esigono anche qui l'angolo retto.

ββ) Ma poiché le pareti possono sia chiudere che sorreggere, mentre noi abbiamo limitato il compito vero e proprio del semplice sorreggere alle colonne, sorge allora l'idea che laddove i due diversi bisogni del sorreggere e del chiudere debbono venir soddisfatti, potrebbero essere erette delle colonne unite fra di loro a pareti con muri spessi; dal che si originano poi le *semicolonne*. Cosí p. es. Hirt, seguendo Vitruvio, afferma che la costruzione originaria incomincia con quattro pilastri angolari. Se deve essere soddisfatta la necessità di una recinzione e nel contempo si richiedono le colonne, queste non possono non essere murate, ed è anche possibile indicare che le semicolonne risalgono a tempi molto antichi. Hirt, p. es., dice (*L'architettura secondo i principî degli antichi*, Berlino 1808, p. 111) che l'uso della semicolonna è tanto antico quanto l'architettura stessa, e ricava la loro origine dal fatto che colonne e pilastri sostenevano e reggevano la copertura ed il tetto, ma rendevano anche necessarie pareti intermedie per la difesa contro il sole ed il cattivo tempo. Ma poiché le colonne sostenevano già sufficientemente la costruzione, non fu necessario costruire le pareti in modo cosí compatto e di materiale cosí solido come le colonne, per cui queste di regola sporgevano verso l'esterno. Questa giustificazione della loro origine può anche essere giusta, ma resta il fatto che le semicolonne sono senz'altro brutte, perché in esse coesistono e si *mescolano* reciprocamente, senza interna necessità, due fini *opposti*. Si può certamente difendere l'uso delle semicolonne, se anche per le colonne si parte dalla costruzione in legno in modo cosí rigoroso che si fa di esse l'aspetto fondamentale anche per la recinzione. Ma con i muri spessi, le colonne non hanno

piú alcun senso, ma vengono abbassate a pilastro. Infatti la colonna vera e propria è essenzialmente rotonda, compiuta in sé, ed esprime visibilmente proprio con questa conchiusione che essa contrasta con ogni prosecuzione in una superficie piana e quindi nel muro come tale. Perciò, se si vogliono avere dei sostegni nei muri, essi devono essere piatti, ossia non rotonde colonne, ma superfici che in modo piano possono prolungarsi a parete.

Già Goethe, in un articolo giovanile del 1773, intitolato *Sull'architettura tedesca*, esclama con fervore: "Cosa ci importa, intenditore filosofeggiante alla moda francese, che il primo uomo spinto dal bisogno ad essere ingegnoso infisse quattro tronchi, vi legò sopra quattro aste e vi pose a copertura rami e musco. Ed è poi falso che la tua capanna sia la prima del mondo. Due aste davanti incrociate in cima, due dietro ed una posta in alto sul colmo sono e rimangono, come tu quotidianamente puoi vedere fra i guardiani dei campi e delle vigne, una invenzione di gran lunga piú primitiva da cui tu non riusciresti ad astrarre un principio neanche per i tuoi porcili." Goethe, cioè vuole dimostrare che le colonne murate in edifici aventi solo il fine essenziale di recingere sono un'assurdità. Non è che egli non volesse riconoscere la bellezza della colonna; al contrario la celebra molto, ma "guardatevi," egli aggiunge, "dall'usarla inappropriatamente. La sua natura è *di innalzarsi libera*. Guai ai miseri che hanno impastoiato la sua svelta figura in massicci muri!" Da qui egli passa all'architettura propriamente medievale e moderna dicendo: "La colonna non è in alcun modo parte integrante delle nostre abitazioni, contraddice anzi all'essenza di tutti i nostri edifici. Le nostre case non nascono da *quattro colonne* disposte in quattro angoli, ma da *quattro* mura disposte su quattro lati che *rimpiazzano ogni qualsivoglia*

colonna, escludono ogni colonna e questa, quando vi è forzatamente aggiunta, risulta una superfluità pesante. Ciò vale appunto per i nostri palazzi, le nostre chiese, eccetto pochi casi di cui non ho bisogno di tenere conto." Viene espresso in queste frasi, originate da una libera visione realistica, l'esatto principio della colonna. Questa deve avere la sua base davanti alla parete ed ergersi per sé, indipendente da quest'ultima. Nell'architettura moderna, certo, incontriamo spesso l'uso dei pilastri, ma questi sono stati considerati come adombramento di colonne antistanti e hanno una forma piatta, e non rotonda.

γγ) Da qui risulta chiaro che i muri possono, sí, fare anche da sostegno, ma, essendo la funzione del sorreggere per sé già adempiuta dalle colonne, essi da parte loro, nell'architettura classica giunta a perfezione, devono assumere a loro fine solo la recinzione. Se essi fanno da sostegno come le colonne, queste determinazioni in sé differenti non vengono eseguite, come è da richiedere, anche quali parti differenti, e la rappresentazione di ciò che i muri debbono compiere resta confusa e ottenebrata. Per questo, nel tempio, troviamo spesso aperto in alto il portico di mezzo dove sta l'immagine del dio, la cui recinzione resta il fine principale. Ma quando un tetto viene richiesto, appartiene ad una bellezza superiore il fatto che esso sia sorretto per sé. Infatti il poggiare diretto della travatura e del tetto sui muri di cinta dipende solo dalla necessità e dal bisogno, ma non dalla libera bellezza architettonica, giacché nell'architettura classica non c'è bisogno, per sorreggere, di muri e pareti, che sarebbero invece non rispondenti in quanto, come abbiamo visto, svolgono la funzione di sostegno con apparecchiature e un dispendio maggiori di quanto non sia necessario.

Queste sarebbero le determinazioni fondamentali che

nell'architettura classica devono dispiegarsi nella loro particolarizzazione.

c) *Il tempio classico come un tutto*

Sebbene noi per un verso possiamo stabilire come legge fondamentale che le differenze, su brevemente indicate, devono venire ad apparenza anche nella loro *differenziazione*, d'altra parte è egualmente necessario che esse si *riuniscano* in un *tutto*. Noi vogliamo allora dare a conclusione uno sguardo a questa unione che nell'architettura può essere tutt'al piú un accostamento e combinazione ed un'euritmia completa della misura.

In generale i templi greci possiedono un aspetto soddisfacente e, per cosí dire, appagante.

α) Nessuna parte si innalza piú dell'altra, ma il tutto si allunga in linea retta e si estende in largo senza elevarsi. Per vedere la facciata in modo completo basta sollevare appena appena gli occhi, che vengono invece sollecitati nel senso della larghezza, mentre l'architettura tedesca medioevale si slancia e tende in alto quasi smisuratamente. Presso gli antichi la larghezza, come saldo e comodo modo di essere fondato sul terreno, rimane la cosa principale; l'altezza è per lo piú sulla misura di quella umana ed aumenta solo in rapporto alla maggiore larghezza e vastità dell'edificio.

β) Inoltre gli ornamenti sono fatti in modo tale che non nuociono all'impressione della semplicità. Infatti molto dipende anche dall'ornamentazione, e gli antichi, principalmente i greci, tengono a tale proposito la piú bella misura. Per es., grandi linee e superfici del tutto semplici appaiono, in questa indivisa semplicità, meno grandi di quanto avvenga quando vi si apporta una certa varietà, un'interruzione, con cui all'occhio si fornisce allora una

misura piú determinata. Ma se questa suddivisione e la sua decorazione vengono sviluppate fino alla minuzia, cosicché non si ha innanzi che una molteplicità e le sue minuzie, anche le dimensioni e i rapporti piú grandiosi appaiono frantumati e distrutti. Gli antichi, nel complesso, non cercano di fare apparire con tale mezzo i loro edifici e le loro misure assolutamente maggiori di quel che siano in realtà, né frantumano il tutto con interruzioni e ornamenti in modo tale che, essendo tutte le parti piccole e mancando una unità generale che riunisca ogni cosa, anche il tutto appaia egualmente piccolo. Parimenti le loro perfette belle opere non sono meramente poggiate al suolo in modo massiccio e tozzo, né torreggiano in altezza sproporzionatamente rispetto alla larghezza, ma anche a questo riguardo mantengono una bella posizione intermedia e concedono al contempo, nella loro semplicità, lo spazio necessario ad una misurata varietà. Ma innanzi tutto il tratto fondamentale del tutto e delle sue particolarità semplici traspare nel modo piú chiaro in ogni cosa e governa interamente l'individualità della forma, proprio come nell'ideale classico la sostanza universale rimane in grado di dominare e di portare all'accordo con sé l'accidentale ed il particolare in cui essa acquista la propria vitalità.

γ) Per quel che riguarda poi l'ordinamento e l'articolazione del tempio, va a questo proposito notata da un lato una lunga gradazione di sviluppo, mentre dall'altro si resta molto nel tradizionale. Le determinazioni principali che qui possono interessarci si limitano alla cella del tempio rinchiusa da muri (ναός), ospitante l'immagine del dio, inoltre al vestibolo (πρόναος), alla parte posteriore dell'edificio (ὀπισθόδομος) e ai colonnati che girano tutt'intorno all'edificio. Un vestibolo e una parte posteriore con una serie di colonne sporgenti costituiva in un primo tempo

quello che Vitruvio chiama ἀμφιπρόστυλος, a cui poi il colonnato si aggiunge da ogni lato nel περίπτερος, finché alla fine, con massimo sviluppo nel δίπτερος, il colonnato circonda tutto il tempio in doppia fila, e nell' ὕπαιθρος anche nell'interno del ναός si aggiungono dei colonnati che si succedono in doppio ordine, distanti dai muri, allo scopo di potervi passeggiare cosí come avviene per i colonnati esterni. Di questo genere di tempio Vitruvio presenta come modello il tempio di Minerva in Atene, con otto ordini di colonne, e quello di Giove Olimpico a dieci ordini di colonne (Hirt, *Storia dell'architettura*, vol. III, pp. 14-18; vol. II, p. 151).

Le differenze piú precise riguardanti il numero delle colonne e la loro distanza fra di loro e dalle pareti possono essere qui tralasciate, limitandoci a far notare il significato peculiare che i colonnati, i porticati, ecc. possiedono per il tempio greco in generale.

In questi prostili e anfiprostili, in questi colonnati semplici e doppi, che immediatamente conducono ad uno spazio aperto, vediamo le persone circolare all'aperto, liberamente, isolate o raggruppate accidentalmente, giacché le colonne in generale non servono a chiudere, ma sono solo una delimitazione che rimane senz'altro oltrepassabile, cosicché ci si trova per metà fuori, per metà dentro, o per lo meno si può uscire immediatamente all'aperto. Nello stesso modo anche i lunghi muri che sono dietro le colonne non permettono un accalcarsi verso un punto centrale, a cui potrebbe volgersi lo sguardo quando i transiti sono pieni. Al contrario, lo sguardo è invece distolto da questo punto di unità e attirato verso tutti i lati, e al posto della rappresentazione di una riunione per un unico fine, noi vediamo tutto diretto all'esterno ed abbiamo solo la rappresentazione di persone in ozio che lí, serene e senza gravità, indugiano o chiacchierano. Nell'interno della re-

cinzione va, sí, supposta serietà maggiore, ma anche qui noi troviamo un ambiente piú o meno — e negli edifici piú sviluppati del tutto — aperto verso l'esterno, dal che si può inferire che anche questa gravità non era poi tanto rigorosa. Cosí l'impressione di questo tempio rimane, sí, semplice e grandiosa, ma nello stesso tempo serena, aperta, gradevole, in quanto l'intero edificio è volto piú a servire per il passeggio, per l'intrattenersi, per l'andirivieni che non per il concentrato raccoglimento interiore di una assemblea chiusa tutto intorno e isolata dal mondo esterno.

3. *I diversi stili dell'architettura classica*

Se noi per finire diamo ancora uno sguardo alle diverse forme architettoniche che costituiscono, nell'architettura classica, il tipo principale, possiamo considerare come piú importanti le seguenti differenze.

a) *L'ordine dorico, ionico e corinzio*

La prima cosa che va notata a questo riguardo sono quegli stili la cui diversità compare nel modo piú evidente nelle *colonne*, per cui qui intendo limitarmi ad indicare i segni di riconoscimento particolarmente caratteristici dei tipi di colonne.

Gli *ordini* piú noti sono il *dorico*, lo *ionico* ed il *corinzio*, rispetto alla cui bellezza e rispondenza architettonica, nulla di meglio è stato inventato né prima né dopo. Infatti lo stile toscano o, secondo Hirt (*Storia dell'architettura*, vol. I, p. 251), anche quello paleogreco appartengono in effetti, nella loro povertà disadorna, alla semplice costruzione in legno originaria e non alla bella architet-

tura, mentre il cosí detto ordine romano non ha molta importanza, in quanto è semplicemente una maggiore ornamentazione dell'ordine corinzio.

I punti principali che qui importano, riguardano il rapporto dell'altezza della colonna con lo spessore, il diverso genere della base e del capitello, ed infine la maggiore o minore distanza reciproca delle colonne. Per quel che concerne il primo punto, la colonna appare sgraziata e tozza quando la sua altezza non è quattro volte il suo diametro; se essa s'innalza invece per dieci volte, appare all'occhio troppo sottile e fragile perché possa appropriatamente servire da sostegno. La lontananza delle colonne fra di loro sta in stretto rapporto con tutto ciò; infatti le colonne, se devono apparire di maggior spessore, devono essere avvicinate, mentre se devono sembrare piú sottili e slanciate, la distanza può essere maggiore. Egualmente importante è se la colonna possiede o no un piedistallo, se il capitello è piú alto o piú basso, disadorno o meno, in quanto con ciò muta l'intero carattere della colonna. In relazione al fusto, però, vale la regola che esso deve essere lasciato liscio e senza ornamento, pur non avendo uguale spessore per tutta la sua lunghezza, ma essendo un poco piú sottile in alto che non in basso e nel centro, di modo che ne nasce un rigonfiamento il quale, se pur quasi impercettibile, tuttavia non può mancare. Piú tardi, è vero, alla fine del medioevo, quando si sono applicate le antiche forme di colonna all'architettura cristiana, le colonne lisce parvero troppo fredde e quindi vennero ornate con corone di fiori oppure ritorte a spirale. Ma questo è inammissibile ed è contro il buon gusto, perché la colonna non deve adempiere ad altro che al compito di sorreggere, ed in questo compito deve innalzarsi salda, diritta ed autonoma. L'unica novità che gli antichi apportarono al fusto della colonna fu la scanalatura, con cui le colonne,

come già osserva Vitruvio, appaiono piú larghe che quando sono interamente lisce. Queste scanalature si trovano su vastissima scala.

Circa le differenze piú precise fra l'ordine e lo stile dorico, ionico e corinzio, voglio qui citare solo i seguenti punti principali.

α) Nelle prime costruzioni la determinazione fondamentale è data dalla *sicurezza* della costruzione, e l'architettura, arrestandosi a questa determinazione, non si avventura in rapporti slanciati piú arditamente leggeri, ma si mostra soddisfatta di forme pesanti. Questo avviene nello stile *dorico*. In esso il materiale, nella sua grave pesantezza, conserva ancora l'effetto maggiore e viene ad apparire soprattutto nel rapporto fra larghezza e altezza. Se un edificio si eleva libero e leggero, il peso delle masse gravi appare vinto, ma se esso si estende invece di piú in larghezza e se è piú basso, si presentano come cosa principale, come avviene nello stile dorico, la stabilità e la solidità, che sono sottoposte al dominio della gravità.

In rapporto a questo carattere le colonne doriche sono piú larghe e basse rispetto agli altri ordini. Le piú antiche non sono alte piú di sei volte il loro diametro inferiore e spesso solo quattro volte, per cui nella loro pesantezza danno l'impressione di una virilità grave, semplice, senza fronzoli, come mostrano i templi di Pesto e Corinto. Tuttavia le colonne doriche piú tarde si innalzano fino a sette volte il diametro, e per altri edifici che non siano templi, fino a sette volte e mezzo, secondo quel che dice Vitruvio. Ma in generale lo stile dorico si distingue per il fatto che esso è ancora vicino alla semplicità originaria della costruzione in legno, pur prestandosi agli ornamenti e alle decorazioni piú dell'ordine toscano. Le colonne non hanno quasi generalmente base, ma poggiano immediatamente sull'infrastrut-

tura, mentre il capitello è composto, nel modo piú semplice, solo di ovolo e abaco. Il fusto viene lasciato ora liscio, ora scanalato con venti scanalature, che sono spesso piatte nella prima parte della colonna e incavate per gli altri due terzi dell'altezza (Hirt, *L'architettura secondo i principî degli antichi*, p. 54). La distanza fra le colonne nei monumenti piú antichi è di due volte il diametro delle colonne e solo in pochi casi oscilla fra due e due e mezzo.

Un'altra peculiarità dello stile dorico, che con essa si avvicina al tipo della costruzione in legno, è data dai triglifi e dalle metope. I triglifi indicano infatti nel fregio, con tagli prismatici, le teste di trave della travatura poggianti sull'architrave, mentre le metope servono a riempire lo spazio fra una trave e l'altra e nello stile dorico conservano ancora la forma quadrata. Per ornamento esse erano spesso coperte di rilievi, mentre sotto i triglifi nell'architrave e, piú in alto, nella superficie inferiore della cornice, vi erano sei piccoli corpuscoli conici che servivano da ornamento, le campanelle.

β) Se lo stile dorico giunge già fino al carattere di una piacevole solidità, l'architettura *ionica* si innalza fino al tipo di costruzione slanciata e dotata di grazia ed eleganza, pur senza perdere la semplicità. L'altezza delle colonne oscilla fra sette e dieci volte il diametro inferiore e si determina, secondo Vitruvio, soprattutto in base agli intervalli fra le colonne, inquantoché, quando la distanza è maggiore, le colonne appaiono piú sottili e quindi piú slanciate, mentre quando è minore esse appaiono piú spesse e basse, per cui l'architetto, per evitare l'eccessiva sottigliezza o pesantezza, è costretto nel primo caso a diminuire, nel secondo caso ad aumentare l'altezza. Perciò, se la distanza fra le colonne è superiore a tre diametri, l'altezza delle colonne deve essere

di soli otto diametri, e di otto e mezzo, invece, quando la distanza va da due diametri e un quarto fino a tre. Ma se le colonne sono poste a due diametri di distanza, l'altezza è nove volte e mezzo il diametro, mentre giunge fino a dieci volte quando la distanza è quella minima, cioè un diametro e mezzo. Tuttavia quest'ultimi casi si incontrano molto raramente e — a giudicare dai monumenti dello stile ionico che ci sono conservati — gli antichi si sono serviti raramente di rapporti piú elevati fra altezza e intervallo.

Ulteriori differenze fra lo stile ionico e quello dorico vanno cercate nel fatto che le colonne ioniche non si elevavano col fusto immediatamente, come quelle doriche, dal basamento, ma possedevano una base pluriarticolata e si innalzavano leggere fino al capitello con agile altezza, riducendosi lievemente in alto e con una scanalatura ampia e piú incavata di ventiquattro facce. Sotto questo riguardo il tempio ionico di Efeso si caratterizzava in particolare come l'opposto di quello dorico di Pesto. Egualmente il capitello ionico acquista in varietà e grazia. Esso non solo possiede ovulo, tondino ed abaco, ma a destra e a sinistra possiede volute e spirale, e sui lati un ornamento a cuscinetto, da cui deriva il nome di capitello a cuscinetto. Le volute a spirale del cuscinetto indicano la fine della colonna, che potrebbe salire ancora piú in alto, ma si incurva qui in sé in questo ulteriore possibile procedere.

Data questa agile piacevolezza ed ornamentazione delle colonne, lo stile ionico richiede parimenti una travatura meno pesante e anche a tale riguardo è sollecita di una grazia maggiore. Egualmente lo stile ionico non indica piú, come quello dorico, la discendenza dalla costruzione in legno e non mette piú nel fregio liscio triglifi e metopi, a cui sostituisce come ornamentazione fonda-

mentale crani di animali sacrificali, uniti da ghirlande di fiori, mentre al posto dei modiglioni pensili vengono introdotte dentellature (Hirt, *Storia dell'architettura*, vol. I, p. 254).

γ) Infine, per quel che riguarda lo stile *corinzio*, esso possiede lo stesso fondamento di quello ionico, che si sviluppa ora, con eguale snellezza, in un ricco splendore pieno di gusto e svolge fino all'estremo la ricchezza dell'ornamento e della decorazione. Soddisfatto, per cosí dire, di avere ricevuto dalla costruzione in legno le determinate e molteplici partizioni, esso mette in rilievo con decorazioni quest'ultime senza lasciar trasparire la prima origine, e dimostra di essere tutta intenta a variamente differenziarsi piacevolmente con l'applicare varie liste e listelli sui cornicioni e sulle travi, con i vari tipi di grondaie, colatoi, basi lavorate in piú modi e capitelli piú ricchi.

La colonna corinzia, pur non superando l'altezza di quella ionica, in quanto di solito e con analoga scanalatura si innalza solo otto o nove volte e mezzo il diametro inferiore, appare però piú snella e soprattutto piú ricca a causa del capitello piú alto. Infatti il capitello è alto nove ottavi del diametro inferiore, in tutti i quattro angoli ha decorazioni a spirale piú agili ed ha perduto i cuscinetti, mentre la parte inferiore è ornata con foglie di acanto. I greci a questo proposito hanno una graziosa leggenda. Una fanciulla dotata di particolare bellezza era morta, e sulla tomba la nutrice aveva deposto un cesto in cui aveva raccolto i giocattoli. Su di essa spuntò poi un acanto, le cui foglie rapidamente circondarono il cesto, e da qui venne ricavata l'idea del capitello per una colonna.

Delle altre differenze dello stile corinzio da quello ionico e dorico voglio qui ricordare solo le teste di tra-

versa graziosamente centinate sotto la cornice, ed inoltre le sporgenze delle gronde, le dentellature e i modiglioni sulla cornice principale.

b) *La costruzione romana ad arcate*

Possiamo, *in secondo luogo*, considerare l'architettura *romana* come forma intermedia fra quella greca e quella cristiana, inquantoché in essa ha inizio principalmente l'uso di *archi* e di *volte*.

L'epoca in cui fu inventata la costruzione ad arco non può essere indicata con precisione; sembra tuttavia certo che né gli egiziani, per quanto fossero molto progrediti nell'arte del costruire, né i babilonesi, ebrei o fenici conobbero l'arco e la volta. I monumenti della architettura egiziana, per lo meno, mostrano che gli egiziani, quando, nell'interno dell'edificio, era necessario sorreggere un soffitto, non sapevano usare altro che colonne massicce su cui erano poste poi orizzontalmente, come travi, delle lastre di pietra. Ma se avevano bisogno di una piegatura a volta per vasti ingressi o per arcate di ponte, non sapevano fare altro che lasciare sporgere da entrambi i lati una pietra che, a sua volta, ne reggeva un'altra piú sporgente, cosicché le pareti sempre piú si restringevano verso l'alto, finché alla fine bastava un'ultima pietra per chiudere l'apertura rimasta. Quando non si servivano di questo espediente, ricoprivano gli spazi con grandi pietre che poggiavano l'una contro l'altra a traversa.

Presso i greci solo raramente si incontrano monumenti in cui sia stata usata la costruzione ad arco; e Hirt, che ha scritto le cose piú interessanti sull'architettura e sulla storia dell'architettura antica, afferma che fra questi monumenti non ve n'è alcuno la cui costruzione possa essere con sicurezza attribuita ad epoca anteriore a quella

di Pericle. Infatti nell'architettura greca il lato caratteristico e sviluppato è costituito dalla colonna e dalla travatura orizzontale, cosicché la colonna viene poco usata al di fuori del suo significato vero e proprio, che è quello di sorreggere le travi. Ma l'arco che sormonta due pilastri o colonne, e la volta, possiedono già qualche cosa in piú, in quanto la colonna incomincia a perdere la determinazione di semplice sostegno. Infatti l'arco nel suo salire, incurvarsi e discendere si riferisce ad un centro che non ha nulla a che fare con la colonna e la sua funzione di sostegno. Le diverse parti del cerchio si reggono reciprocamente, si appoggiano e si proseguono l'un l'altra, cosí da fare a meno dell'aiuto della colonna in una misura molto maggiore di quanto non avvenga per una trave sovrapposta.

Ora, come abbiamo detto, nell'architettura *romana* le costruzioni ad arco e le volte sono molto comuni, anzi vi sono alcune rovine che, se si deve prestar fede alle testimonianze posteriori, dovrebbero essere attribuite ancora all'epoca dei re. Di tal genere sono le catacombe, le cloache, che avevano sí delle volte, ma che devono essere considerate come opere posteriormente restaurate.

L'invenzione della volta è attribuita con la massima probabilità a Democrito (Seneca, epistola 90), che si è pure molto occupato di questioni matematiche ed è ritenuto l'inventore del taglio della pietra.

Come uno dei piú celebri edifici dell'architettura romana, in cui appare come tipo fondamentale la forma a cerchio, è da annoverare il Pantheon di Agrippa, dedicato a Giove Ultore, e che doveva contenere, oltre alla statua di Giove, in altre sei nicchie, altrettante statue colossali di dèi: Marte, Venere, Giulio Cesare divinizzato ed altre tre divinità che non possiamo stabilire con precisione. Ad ogni lato di questa nicchia stavano due

colonne corinzie e il tutto era sormontato da un tetto maestoso avente la forma di cupola, ad imitazione della volta celeste. Sul piano tecnico è da notare che questo tetto in forma di volta non era di pietra. Infatti i romani, nella maggior parte delle loro cupole, facevano prima una costruzione in legno a forma di quell'incurvatura ch'essi volevano costruire e su essa poi versavano un miscuglio di calce e cemento pozzolano, che era composto di detriti di una varietà di tufo leggero e di frammenti di mattoni. Quando questo miscuglio si seccava, il tutto costituiva una massa *unica*, cosicché l'armatura in legno poteva essere tolta, e la volta, data la leggerezza del materiale e la solidità della connessione, esercitava sui muri una pressione minima.

c) *Il carattere generale dell'architettura romana*

L'architettura dei romani, fatta astrazione da questa nuova costruzione ad arco, ebbe in generale una estensione ed un carattere interamente diversi da quella greca. I greci, pur nel perseguire una generale rispondenza ad un fine, si son distinti tuttavia, con la loro perfezione artistica, per nobiltà, semplicità e insieme per la leggerezza e la delicatezza delle decorazioni. I romani invece, pur ingegnosi sul piano meccanico, mostrano piú sfarzo, piú pompa ed hanno meno nobiltà e grazia. Inoltre la loro architettura ha una varietà di fini che i greci non conobbero. Infatti, come ho già detto, i greci riservarono il fasto e la bellezza dell'arte solo alle costruzioni pubbliche, mentre le loro abitazioni private restarono insignificanti. Presso i romani invece non solo si accrebbe la cerchia degli edifici pubblici, la cui strumentalità di costruzione si associò ad uno sfarzo grandioso in teatri, arene per combattimenti di animali e altre opere di lusso, ma l'architet-

tura si indirizzò anche verso il lato privato. Specialmente dopo le guerre civili furono costruite ville, bagni, gallerie, scalinate ecc., con il piú grande lusso e con grandiosa prodigalità e si aprí cosí per l'architettura un nuovo campo che incluse in sé anche il giardinaggio e venne perfezionandosi con assai gusto e intelligenza. La villa di Lucullo è uno splendido esempio di tal genere.

Questo tipo dell'architettura romana ha servito da modello molte volte agli architetti italiani e francesi. Noi per lungo tempo abbiamo seguito sia gli uni che gli altri, finché alla fine ci siamo rivolti di nuovo ai greci, prendendo a modello l'antichità nella sua forma piú pura.

L'architettura romantica

L'architettura gotica del medioevo, che qui costituisce il centro caratteristico del romantico vero e proprio, è stata considerata per lungo tempo, specialmente a partire dalla diffusione e dal dominio del gusto artistico francese, come qualcosa di rozzo, e barbarico. In tempi recenti, principalmente Goethe, nella freschezza giovanile della sua concezione della natura e dell'arte in contrasto con i francesi ed i loro principî, ha riportato in onore per primo tale architettura, e ora noi ci curiamo sempre di piú di imparare ad apprezzare in queste opere grandiose quel che vi è di peculiarmente rispondente al culto cristiano, ed insieme l'accordo della forma architettonica con lo spirito interno del Cristianesimo.

1. *Il carattere generale*

Per quel che riguarda il carattere generale di questi edifici, in cui quel che va messo particolarmente in rilievo è l'architettura religiosa, abbiamo già visto nell'introduzione che qui si *unificano* l'architettura *autonoma* e quella *strumentale*. L'unificazione non consiste però in una mescolanza delle forme architettoniche orientali e greche; essa va invece cercata solo nel fatto che da un lato il tipo fondamentale è dato piú ancora che nel tempio greco dalla casa, dalla *recinzione*, mentre dall'altro la semplice

strumentalità e rispondenza ad un fine vengono altrettanto *superate* e la casa si eleva indipendente, *libera per sé*. In tal modo queste case di Dio e questi edifici si mostrano, come abbiamo già detto, assolutamente rispondenti al culto ed a altri usi, ma il loro carattere vero e proprio risiede appunto nell'andare oltre ogni fine determinato e nell'esistere per se stessi come in sé conchiusi. L'opera se ne sta per sé, salda ed eterna. Perciò non è piú un rapporto semplicemente intellettuale a dare al tutto il suo carattere; nell'interno viene a cadere la segmentazione a scatola propria delle nostre chiese protestanti, costruite per servire solo come luogo di riunione e che dentro non hanno altro che gli scanni, ordinati come gli scomparti di una scuderia; e all'esterno, l'edificio si innalza liberamente finendo a punta, cosicché la rispondenza a un fine, pur essendoci, viene tuttavia meno e conserva al tutto l'aspetto di una esistenza autonoma. Nulla riempie completamente un simile edificio, ogni cosa si risolve nella grandiosità del tutto; esso ha ed indica un fine determinato, ma nella sua grandiosità, nella sua quiete sublime, si innalza in se stesso oltre la pura strumentalità, ad infinito. Questa elevazione oltre il finito e la solidità semplice costituiscono l'*uno* dei lati caratteristici. Ma dall'altro lato proprio qui la massima *particolarizzazione*, dispersione e varietà acquistano il piú vasto campo di azione, pur senza far scomporre la totalità in semplici particolarità e accidentali singolarità. Al contrario, la grandiosità dell'arte fa completamente ritornare nella semplicità di prima quel che è diviso e spezzettato. È la sostanza del tutto che si scompone e si disgiunge nelle infinite partizioni di un mondo di molteplicità individuali, ma questa sterminata varietà essa la separa in modo semplice, l'articola con regolarità, la suddivide simmetricamente, la muove ed egualmente la fissa saldamente ad

un'euritmia delle piú soddisfacenti, riunendo questa grande ampiezza di singolarità di ogni genere in sicurissima unità e in un chiarissimo essere per sé, senza impedimento alcuno.

2. *Forme architettoniche particolari*

Se noi ora passiamo alle forme particolari in cui l'architettura romantica sviluppa il suo carattere specifico, abbiamo qui da parlare, come già è stato sopra accennato, solo dell'architettura propriamente gotica e principalmente della chiesa cristiana nella sua differenza con il tempio greco.

a) *La casa interamente chiusa, come forma fondamentale*

Come forma principale troviamo qui la casa *interamente chiusa.*

α) Come infatti lo spirito cristiano si raccoglie nell'interiorità, cosí l'edificio diviene il luogo, da tutti i lati in sé delimitato, per la riunione della comunità cristiana ed il suo raccoglimento interno. È il raccoglimento dell'animo in sé che si rinchiude spazialmente. Ma la devozione del cuore cristiano è al contempo una elevazione oltre il finito, cosicché questa elevazione determina ora il carattere della casa di Dio. L'architettura acquista con ciò, quale suo significato indipendente dalla semplice rispondenza, l'elevazione all'infinito, e questo significato essa si sente spinta ad esprimerlo con forme spaziali architettoniche. L'impressione che perciò ora l'arte deve produrre è, a differenza della serena apertura del tempio greco, da un lato quella di questa pace dell'animo che, scioltosi dalla natura esterna e dalla mondanità in gene-

rale, si raccoglie in sé, dall'altro l'impressione di una solenne sublimità che tende ad oltrepassare e oltrepassa quel che è intellettualmente delimitato. Perciò, se gli edifici dell'architettura classica sono nell'insieme molto estesi in larghezza, il carattere romantico delle chiese cristiane consiste, all'opposto, nello spuntare dal suolo e slanciarsi in alto.

β) Con questo oblio della natura esterna e dei dispersivi interessi ed occupazioni della finitezza, dimenticanza che deve essere portata ad effetto con la chiusura, i portici aperti, i colonnati ecc., che sono in connessione con il mondo, necessariamente spariscono, trovando invece posto, in modo interamente mutato, nell'interno dell'edificiò. Parimenti la luce del sole viene trattenuta o traspare solo attenuata attraverso le vetrate dipinte delle finestre, che sono necessarie per separare completamente dall'esterno. Ciò di cui l'uomo ha qui bisogno non è dato dalla natura esterna, ma è un mondo fatto da lui e per lui unicamente, per la sua devozione e per occupare il suo interno.

γ) Ma il tipo fondamentale assunto dalla casa di Dio in generale e nelle sue parti specifiche può essere da noi fissato nel libero ergersi e terminare con *punte* sia ad arco, sia rettilinee. L'architettura classica, in cui le colonne o i pilastri con travi sovrapposti costituiscono la forma principale, pone a suo aspetto fondamentale il rettangolare e quindi la funzione del sorreggere. Infatti le parti sovrapposte con appoggio ad angolo retto mostrano specificamente che sono sorrette. E quantunque le travi a loro volta reggano la copertura, le loro superfici si inclinano ad incontrarsi ad angolo ottuso. Non si può qui parlare di un vero e proprio ergersi e terminare a punta, ma solo di poggiare e sorreggere. Egualmente anche un arco tondo che passa da una colonna all'altra con una li-

nea curva ininterrotta ed uniforme e che viene descritto a partire da un unico e medesimo centro, poggia sui suoi sostegni sottostanti. Ma nell'architettura romantica la forma fondamentale non è piú data dal sorreggere come tale e quindi dall'angolo retto, che al contrario vengono eliminati dal fatto che le recinzioni interne ed esterne si elevano per sé e si riuniscono in punta senza la salda ed esplicita differenza del sorreggere e del gravare. Questa prevalenza di un libero tendere in alto e riunirsi in punta costituisce qui la determinazione essenziale da cui scaturiscono, da un lato, triangoli isosceli con una base piú o meno larga, dall'altro archi acuti che contraddistinguono nel modo piú evidente il carattere dell'architettura gotica.

b) *La forma dell'interno e dell'esterno*

La devozione e l'elevazione interna hanno da fare, in quanto culto, con una molteplicità di momenti e lati particolari, che non possono essere piú compiuti all'esterno, in atrii aperti o dinanzi ai templi, ma trovano posto nell'interno della casa di Dio. Quindi, se nel tempio dell'architettura classica, la forma esterna è la cosa principale e rimane maggiormente indipendente dalla costruzione dell'interno grazie ai colonnati, nell'architettura romantica, invece, l'interno dell'edificio non solo ha un'importanza piú essenziale, dovendo essere il tutto solo una recinzione, ma l'interno traspare anche attraverso la forma dell'esterno e ne determina la forma e articolazione specifica.

A questo riguardo vogliamo esaminare piú da vicino l'interno, e in base ad esso chiarirci la forma esterna.

α) Ho già indicato come determinazione precipua dell'*interno* della chiesa il fatto che essa deve chiudere

il luogo per la comunità e la devozione interiore da tutti i lati sia contro le ingiurie dell'intemperie, sia contro le perturbazioni del mondo esterno. Lo spazio dell'interno diviene perciò una recinzione totale, mentre i templi greci, oltre ai corridoi e gli atrii aperti da cui erano circondati, possedevano spesso anche celle aperte.

Ma in quanto la devozione cristiana è un'*elevazione* dell'animo oltre la limitatezza dell'esistenza ed una conciliazione del soggetto con Dio, si trovano qui essenzialmente lati *differenti* che si mediano ad un'unica e medesima unità divenuta in sé concreta. Al contempo, l'architettura romantica acquista il compito di far trasparire nella forma e nell'ordinamento del suo edificio e nella misura in cui ciò è architettonicamente possibile, il contenuoto dello spirito, di cui la costruzione è recinzione, e di fare determinare da tale contenuto la forma dell'interno e dell'esterno. Da questo compito deriva quel che segue.

αα) Lo spazio dell'interno non deve essere uno spazio astrattamente eguale, vuoto, che non abbia in sé né differenze né le loro mediazioni; esso ha invece bisogno di una configurazione concreta e quindi differente rispetto a lunghezza, larghezza, altezza e forma di queste dimensioni. Il cerchio, il quadrato, l'oblungo, con l'eguaglianza che darebbero al tetto e alle pareti della recinzione, non sarebbero adatti. Il movimento, la differenziazione, la mediazione dell'animo nella sua elevazione dal terreno all'infinito, all'aldilà, al superiore, rimarrebbero architettonicamente inespressi in questa vuota eguaglianza rettangolare.

ββ) A ciò è subito connesso il fatto che nel gotico la *rispondenza* della casa ad un fine, sia nei riguardi del recingere con pareti e tetto, che nei confronti delle colonne e delle travi, diviene cosa secondaria per la *forma* del tutto e delle parti. Ne risulta, come è stato indicato

già sopra, che da un lato viene a perdersi la rigorosa differenza fra il sorreggere ed il gravare, mentre dall'altro viene eliminata la non piú rispondente forma dell'angolo retto, e si ritorna di nuovo ad una forma naturale analoga, che deve essere la forma della solenne riunione e recinzione liberamente ergentesi. Se si entra in un duomo medioevale, si pensa non tanto alla solidità e strumentalità meccanica dei pilastri di sostegno e alla volta che vi appoggia sopra, quanto alle volte di una foresta i cui alberi nel loro succedersi reciprocamente inclinano e intrecciano i loro rami. Una trave trasversale ha bisogno di un saldo punto di sostegno e della posizione orizzontale; ma nel gotico i muri si ergono liberi ed autonomi, alla pari dei pilastri che si estendono poi in alto in piú direzioni e si incontrano quasi casualmente. In altri termini la determinazione di reggere la volta, sebbene questa ultima in effetti poggi sui pilastri, non è esplicitamente messa in rilievo e presentata per sé. È come se i pilastri non sorreggessero, alla stessa guisa in cui nell'albero i rami non appaiono retti dal tronco ma appaiono nella loro forma di leggera curvatura piuttosto come un prosecuzione del tronco stesso e formano con i rami di altri alberi un tetto di fronde. Questa volta che è determinata per l'interiorità, questa cosa tremenda che invita alla meditazione, è ciò che il duomo ci presenta, nella misura in cui i muri ed insieme la foresta di pilastri liberamente si riuniscono in cima. Questo tuttavia non vuol dire che l'architettura gotica abbia preso come modello reale delle sue forme alberi e foreste.

Se il terminare a punta è in generale una forma fondamentale del gotico, nell'interno della chiesa la forma fondamentale è quella piú specifica dell'*arco acuto*. Con ciò sono principalmente le *colonne* ad acquistare una determinazione e una forma interamente diverse.

Le vaste chiese gotiche hanno bisogno, per essere interamente chiuse, di un tetto che, data l'ampiezza dell'edificio, è molto pesante e necessita d'un sostegno. Qui dunque le colonne sembrano essere al giusto posto; ma poiché il tendere verso l'alto trasforma la funzione di sostegno nella parvenza di una libera ascesa, non possiamo riscontrare qui colonne nel senso dell'architettura classica. Esse invece divengono dei pilastri che, al posto della trave trasversale, sorreggono degli archi in modo che questi appaiano una semplice prosecuzione del pilastro, e si incontrino in punta come per caso. La terminazione necessaria in punta di due pilastri distanti l'uno dall'altro possiamo rappresentarcela al modo di un tetto spiovente che poggi su stipiti; ma nei riguardi delle superfici laterali, per quanto queste possano essere poste sui pilastri con angoli interamente ottusi e possano avere un'inclinazione reciproca ad angolo acuto, verrebbe in questo caso in rilievo, tuttavia, tanto la rappresentazione del gravare da un lato quanto quella del reggere dall'altro. Solo l'arco acuto invece, che dapprima apparentemente sale rettilineo dal pilastro e solo impercettibilmente e lentamente si incurva, per inclinare verso il suo opposto, ci dà l'idea perfetta di non essere appunto altro che la prosecuzione reale del pilastro stesso che si unisce a volta con un altro. Pilastro e volta, in opposizione alle colonne e alla trabeazione, appaiono come un unico e medesimo prodotto, sebbene gli archi poggino su capitelli da cui si ergono. Tuttavia anche i capitelli, p. es. in molte chiese olandesi, mancano del tutto, cosicché è messa esplicitamente in rilievo quella unità inseparata.

Inoltre, dovendosi palesare come carattere fondamentale il tendere in alto, l'altezza dei pilastri oltrepassa la larghezza della loro base in un modo non piú calcolabile per l'occhio. I pilastri divengono sottili, svelti e si innal-

zano in modo tale che lo sguardo non può cogliere in una sola volta l'intera forma, ma è costretto a girare intorno e a scorrere dal basso in alto finché perviene acquietato alla volta in dolce inclinazione, formata dall'incontro degli archi; cosí come l'animo, mosso e inquieto nella sua devozione, si stacca dal terreno della finitezza, si eleva e solo in Dio trova pace.

L'ultima differenza fra i pilastri e le colonne consiste nel fatto che i pilastri propriamente gotici, quando sono sviluppati nel loro carattere specifico, non rimangono, come le colonne, rotondi, in sé stabili, un unico ed identico cilindro, ma formano già alla base, a guisa di canne, un plico, un fascio di filamenti che in alto si dischiude variamente e si irradia per tutti i lati in molteplici prosecuzioni. E se già nell'architettura classica la colonna indica il passaggio dal pesante, dal solido, dal semplice, allo slanciato e al piú ornato, lo stesso vale di nuovo per il pilastro, che in questo piú slanciato salire in alto si sottrae sempre di piú alla funzione del sorreggere e si erge libero, seppur chiuso in cima.

La medesima forma di pilastri e archi acuti si ripete per le finestre e le porte. Le finestre specialmente, quelle poste nella parte interiore delle navate laterali ed ancor piú quelle sovrastanti la navata centrale ed il coro, sono di grandezza colossale, affinché lo sguardo che si posa sulla loro parte inferiore non abbracci contemporaneamente anche quella superiore e venga invece rimandato in alto, come avviene per le volte. Ciò produce appunto l'inquietudine dell'innalzarsi verso l'alto, che deve essere comunicata all'osservatore. Inoltre i riquadri delle finestre sono solo a metà trasparenti per via delle pitture sulle vetrate, come abbiamo già detto. Queste vetrate in parte raffigurano storie sacre, in parte sono solo colorate, per diffondere una luce crepuscolare e far rilucere lo

splendore dei ceri. A dar luce è qui infatti un giorno diverso da quello della natura esterna.

γγ) Per ciò che infine riguarda l'*articolazione totale* dell'interno delle chiese gotiche, abbiamo già visto che le parti speciali non potevano non essere diverse per altezza, larghezza e lunghezza. La prima cosa in tal caso che incontriamo è la differenza del *coro*, del *transetto* e della *navata* dai *corridoi* laterali.

Questi *ultimi* per il lato esterno sono formati dai muri che chiudono l'edificio e da cui sporgono pilastri ed archi, mentre dal lato interno sono formati da pilastri ed archi acuti aperti dal lato della navata, perché non hanno muri fra di loro. Essi acquistano cosí una posizione antitetica ai colonnati dei templi greci, che erano aperti all'esterno ma chiusi dal lato interno, mentre invece nelle chiese gotiche le navate laterali lasciano un libero passaggio, fra i pilastri, verso la navata centrale. Talvolta si trovano una accanto all'altra due navate laterali, anzi la cattedrale di Anversa ne possiede tre per ogni lato di quella centrale.

La *navata principale*, racchiusa da muri da ogni lato, oltrepassa del doppio o anche di meno, in rapporti mutevoli, le navate laterali, ed è interrotta da lunghe e colossali finestre, cosicché i muri stessi divengono quasi dei sottili pilastri che ovunque si divaricano ad archi acuti e formano delle volte. Vi sono tuttavia delle chiese in cui le navate laterali hanno la stessa altezza di quella della navata principale, cosí come avviene, p. es., nel coro, di data piú recente, della chiesa di S. Sebaldo a Norimberga, il che conferisce al tutto il carattere di una snellezza e di una grazia grandiosa, libera, aperta. In tal modo il tutto è diviso e articolato da serie di pilastri che trascorrono come gli alberi di una foresta i cui rami si innalzano a formare degli archi. Si è preteso di trovare un signifi-

cato molto *mistico* nel *numero* di questi pilastri ed in generale nei rapporti numerici. È vero che nell'epoca di massima fioritura dell'architettura gotica, p. es. al tempo della costruzione del duomo di Colonia, si poneva grande importanza in tale simbolismo, giacché il presentimento ancora vago del razionale cade facilmente in preda a queste esteriorità. Tuttavia le opere d'arte dell'architettura, con giochi di tal genere sempre piú o meno arbitrari e propri ad un simbolismo di rango inferiore, non acquistano piú profondo significato, né bellezza piú alta, giacché il senso e lo spirito loro peculiare si esprimono con forme e produzioni interamente diverse dal significato mistico di differenze numeriche. Si deve quindi stare molto attenti a non andare troppo oltre nel cercare simili significati, poiché il voler essere troppo profondi e voler trovare in ogni dove un senso nascosto, rende altrettanto superficiali e limitati quanto il comportamento della cieca erudizione la quale passa accanto anche a cose profonde chiaramente espresse e manifestate, senza vederle.

Nei confronti della differenza diretta fra *coro* e navata centrale, voglio infine accennare solo quel che segue. L'altare maggiore, questo centro vero e proprio del culto, si eleva nel coro consacrandolo come posto per il clero, mentre la comunità ha invece il suo posto nella navata centrale, dove c'è anche il pulpito per le prediche. Al coro si accede per mezzo di gradini piú o meno alti, cosicché tutta questa parte e ciò che in essa si svolge sono visibili da ogni parte. Egualmente il coro è piú ornato di decorazioni e, a differenza della navata piú lunga, pur avendo volte di eguale altezza, è piú grave, piú solenne, piú sublime. Ma soprattutto un'estrema chiusura trova l'intero edificio qui, dove i pilastri si fanno piú spessi e piú fitti, di modo che l'ampiezza sempre piú sparisce e

tutto appare ergersi piú quieto e piú in alto, mentre il transetto e la navata centrale permettono ancora una connessione con il mondo esterno per mezzo delle porte d'entrata e di uscita. — Rispetto all'orientamento, il coro è volto ad est, la navata principale ad ovest, il transetto da nord a sud. Vi sono però anche delle chiese che hanno un doppio coro, ed in tal caso un coro si trova ad oriente ed uno ad occidente e le porte principali nel transetto. Il fonte battesimale, con cui si santifica l'*ingresso* dell'uomo nella comunità, è eretto in un atrio presso l'*entrata* principale della chiesa. Per la devozione piú specifica, infine, sono erette lungo tutto l'edificio, principalmente lungo il coro e la navata principale, piccole cappelle che formano ognuna per sé quasi un'altra chiesa.

Questo può bastare nei riguardi dell'articolazione del tutto.

In un simile duomo c'è ora posto per tutto un popolo. Infatti qui la comunità di una città e dei suoi dintorni deve raccogliersi non intorno all'edificio, ma nel suo interno. Egualmente anche tutti i vari interessi della vita che abbiano un riferimento qualsiasi alla religione trovano qui contemporaneamente posto. Lo spazio nella sua vastità non è rimpicciolito e suddiviso in parti fisse con dei banchi disposti in serie, ma ognuno va e viene indisturbato, affitta per l'uso momentaneo uno scanno, si inginocchia, recita le preghiere e se ne va. Se non è l'ora della grande messa, le cose piú diverse avvengono senza incomodo e nello stesso tempo. Qui si predica, là si porto un malato, contemporaneamente si svolge una lenta processione; qui avviene un battesimo, lí un morto è portato attraverso la chiesa, in un altro luogo ancora un prete legge la messa, oppure benedice un matrimonio, e per ogni dove persone sparpagliate stanno inginocchiate

di fronte agli altari e alle immagini dei santi. Tutte queste cose racchiude un solo ed identico edificio. Ma questa varietà e questo isolamento nel loro continuo alternarsi spariscono di fronte all'ampiezza e grandezza dell'edificio; niente riempie il tutto, ogni cosa trascorre rapidamente, gli individui con i loro impulsi si perdono e si dissolvono come punti in questo luogo grandioso, il momentaneo diviene visibile solo nel suo fluire e su ogni cosa si elevano gli spazi immensi, infiniti con la loro solida forma e costruzione sempre eguale.

Queste sono le determinazioni principali dell'interno delle chiese gotiche. Noi non abbiamo qui da cercare una rispondenza ad un fine come tale ma una rispondenza per la devozione soggettiva dell'animo nel suo immergersi nella piú interna particolarità e nel suo elevarsi al di sopra di ogni singolarità e finitezza. In tal modo questi edifici sono nell'interno separati dalla natura per mezzo di spazi chiusi tutt'intorno, tetri e rifiniti in ogni minuzia tanto quanto si ergono sublimi e senza misura.

β) Se noi ora ci volgiamo a considerare l'*esterno*, è stato già prima detto che, a differenza del tempio greco, nell'architettura gotica la forma esterna, la decorazione e la disposizione dei muri ecc. è determinata dall'interno, in quanto l'esterno deve apparire solo come una recinzione dell'interno.

In questa connessione sono da mettere in rilievo particolarmente i seguenti punti.

αα) *In primo luogo*, già l'intera forma esterna fatta a croce lascia riconoscere nella sua pianta l'identica costruzione dell'interno, in quanto lascia intersecare coro e navata dalle ali del transetto ed inoltre indica chiaramente la diversa altezza delle navate laterali rispetto a quella del coro e della navata principale.

Piú precisamente, la *facciata principale*, come l'esterno della navata centrale e di quelle laterali, corrisponde alla costruzione dell'interno nei *portali*. Una porta piú alta, che conduce nella navata, sta in mezzo, fra gli ingressi piú piccoli delle navate laterali, e con questo restringimento di prospettiva indica che l'esterno deve raccogliersi, divenire sottile, sparire, per dar luogo all'ingresso. L'interno è lo sfondo già visibile in cui si immerge l'esterno, come l'animo, nell'entrare in se stesso, in sé come interiorità. Al di sopra delle porte laterali si innalzano parimenti, nella connessione piú immediata con l'interno, finestre colossali, cosí come anche i portali sono elevati ad archi acuti analoghi a quelli che nella loro forma specifica sono usuali per la volta dell'interno. In mezzo, sopra il portale principale si apre un grande cerchio, il rosone, forma che pure è propria in modo del tutto peculiare a questa architettura ed è solo ad essa appropriata. Dove mancano, tali rosoni sono rimpiazzati da una finestra ancora piú colossale ad arco acuto. Analoga articolazione posseggono le facciate dei transetti, mentre i muri della navata centrale, del coro, delle navate laterali, seguono interamente la forma dell'interno, riportandola all'esterno, nelle finestre e nella loro forma, cosí come nei solidi muri che vi sono fra di esse.

ββ) *In secondo luogo* però, l'esterno, pur nel suo stretto legarsi con la forma e la suddivisione dell'interno, incomincia anche a diventare autonomo perché deve adempiere compiti peculiari. Possiamo a questo proposito citare gli *speroni*. Essi sostituiscono i molti pilastri dell'interno e sono necessari come solidi punti di sostegno per l'ascesa e la solidità del tutto. Al contempo essi esternamente riproducono, per il numero, la distanza ecc., la ripartizione della serie interna dei pilastri, sebbene non ripetano la forma vera e propria di quest'ultimi, ma

quanto piú s'innalzano, tanto piú diminuisce la loro robustezza, di sezione in sezione.

γγ) Ma, *in terzo luogo*, dovendo solo l'interno essere una recinzione in sé totale, questo carattere viene perduto nella forma dell'esterno, facendo completamente posto all'unico tipo dell'aumento in altezza. Perciò l'esterno acquista una forma egualmente indipendente dall'interno, la quale si palesa principalmente nel tendere in alto da ogni lato con assottigliamenti e dentellature e nello slanciarsi di punta in punta.

Fanno parte di questo sforzo verso l'alto i triangoli montanti che, indipendentemente dagli archi acuti, si elevano sui portali, specialmente su quelli della facciata principale, come anche sulle finestre colossali della navata centrale e del coro; lo stesso dicasi per la forma sempre piú assottigliantesi del tetto, il cui pinnacolo viene ad apparire principalmente sulle facciate del transetto; e infine degli speroni che s'innalzano dappertutto in torrette appuntite e cosí, come all'interno i pilastri formano una foresta di tronchi, rami e volte, essi all'esterno elevano una foresta di punte.

Ma nel modo piú autonomo s'innalzano quali cime piú eccelse le *torri*. In esse infatti si concentra, per cosí dire, l'intera massa dell'edificio, per innalzarsi illimitatamente nelle sue torri principali ad una altezza incalcolabile per l'occhio, e senza tuttavia perdere il carattere di quiete e di solidità. Tali torri si trovano nella facciata principale al di sopra delle due navate laterali, mentre una terza torre principale grossa s'innalza laddove s'incontrano le volte del transetto, del coro e della navata, oppure un'unica torre costituisce la facciata principale e si eleva su tutta l'ampiezza della navata centrale. Queste per lo meno sono le disposizioni che s'incontrano piú di frequente. Nei riguardi del culto le torri servono da campa-

nile, in quanto il suono delle campane appartiene in modo peculiare al culto cristiano. Questo semplice suono indeterminato è una solenne sollecitudine dell'interno come tale, ma è dapprima una preparazione proveniente ancora dall'esterno. I suoni articolati invece, in cui si esprime un contenuto determinato di sentimenti e rappresentazioni, è il canto che risuona poi nell'interno della chiesa. Ma il suono inarticolato delle campane può trovare posto solo nell'esterno dell'edificio e risuona dall'alto della torre, perché come da una pura altezza si espanda lontano per il paese.

c) *La decorazione*

In terzo luogo, nei riguardi della decorazione, ho già indicato all'inizio le determinazioni principali.

α) *Il primo punto* che andrebbe messo in rilievo riguarda l'importanza che la decorazione ha in generale per l'architettura gotica. L'architettura classica conserva nell'insieme una saggia misura nell'ornare i suoi edifici. Ma l'architettura gotica, poiché si preoccupa principalmente di far apparire le masse da essa erette piú grandi e soprattutto piú alte di quanto non lo siano in realtà, non si accontenta di superfici semplici, ma le suddivide tutte quante, e proprio in forme che a loro volta alludono al tendere in alto. Pilastri, archi acuti e triangoli acuti che su di essi si innalzano, p. es., ritornano anche nella decorazione. In tal modo l'unità semplice delle grandi masse è frantumata e viene elaborata ad estrema finitezza e particolarità; il tutto però si scinde in se stesso nella piú grande opposizione. Da un lato l'occhio vede in dimensioni, sí, smisurate, ma in chiara articolazione, le piú nette linee fondamentali, dall'altra vede una pienezza e molteplicità inesauribili di leggiadri motivi decorativi, cosicché al piú generale e semplice si contrappone la par-

ticolarità piú varia, cosí come l'animo, di contro alla devozione cristiana, si immerge però anche egualmente nella finitezza, s'immedesima perfino in quel che è piccolo e meschino. Questo stato di scissione deve sollecitare alla meditazione, questo slanciarsi in alto invita all'elevazione. Infatti la cosa principale in questo genere di decorazione risiede non nel distruggere o smascherare le linee fondamentali attraverso una gran quantità e varietà di decorazioni, ma nel lasciarle apparire completamente, quale unica cosa essenziale ed importante, attraverso la molteplicità. Solo cosí è conservata particolarmente per gli edifici gotici la solennità della loro grandiosa gravità. Come la devozione religiosa deve passare per tutte le particolarità dell'animo, dei rapporti vitali di ogni individuo e in modo indistruttibile imprimere nel cuore le salde rappresentazioni universali, cosí anche i fondamentali tipi architettonici semplici devono sempre riaccogliere in quelle linee principali le piú diverse suddivisioni, interruzioni e ornamenti e in esse farle sparire.

β) Un *secondo* lato delle decorazioni è ugualmente in connessione con la forma d'arte romantica in generale. Da un lato il romantico ha in sé il principio della interiorità, il ritorno dell'ideale in sé, dall'altro l'interno deve riflettersi nell'esterno e da questo ritornare a sé. Ora, nell'architettura la massa sensibile, materialmente spaziale, è quella in cui l'intimo stesso viene portato, nella misura del possibile, ad intuizione. Dato questo materiale della rappresentazione, l'unica soluzione è allora non il far valere il materiale, il massiccio nella sua materialità, bensí il traforarlo e frantumarlo dovunque e sottrargli la parvenza della sua immediata coesione e della sua autonomia. A questo riguardo gli ornamenti, particolarmente nell'esterno, che non ha il compito di mostrare il recingere come tale, acquistano il carattere

di ciò che è ovunque traforato o intrecciato sopra la superficie, e non vi è nessun'altra architettura che abbia conservato cosí completamente il tipo della leggerezza e della grazia pur in masse di pietra cosí immense e gravi e cosí saldamente connesse.

γ) Per ciò che riguarda, in *terzo luogo*, il modo di conformare le decorazioni, basta notare che, a parte l'arco acuto, i pilastri e i cerchi, le forme si richiamano a quel che è propriamente organico.

Già il traforare e lo sbozzare dalla massa è un indice di questo carattere. Ma inoltre si incontrano esplicitamente foglie, rosoni di fiori, e figure umane ed animali intrecciate a modo di arabesco e aventi un carattere in parte reale e in parte di composizioni fantastiche. E con ciò anche nell'architettura la fantasia romantica mostra la propria ricchezza nell'inventare e associare in maniera singolare elementi eterogenei, sebbene d'altra parte — per lo meno nell'epoca della piú pura architettura gotica — anche nelle decorazioni, come p. es., negli archi acuti delle finestre, è stato osservato un costante ritorno delle medesime forme semplici.

3. *I diversi stili dell'architettura romantica*

L'ultima cosa, che tratterò brevemente, riguarda le forme principali a cui l'architettura romantica si è evoluta nelle varie epoche, sebbene in nessun modo s'intenda fare qui una storia di questo ramo dell'arte.

a) *L'architettura pre-gotica*

Dall'architettura gotica, quale ho su caratterizzato, va nettamente distinta la cosí detta architettura *pre-gotica*, sviluppatasi da quella romana. La forma piú antica delle

chiese cristiane è quella *a basilica*, in quanto le chiese furono ricavate da pubblici edifici imperiali, grandi sale oblunghe con il cavalletto del tetto in legno, come quelle che Costantino concesse ai cristiani. In tali sale si trovava una tribuna su cui il sacerdote saliva, durante le riunioni del culto, per il canto e la predica oppure per la lettura, e da ciò è probabilmente nata l'idea del coro. In tal modo l'architettura cristiana assunse anche le altre forme, come p. es. l'uso di colonne con archi rotondi, le rotonde, e tutto il genere di decorazioni dell'architettura classica, specialmente nell'impero d'Occidente; ma anche in quello d'Oriente fino all'epoca di Giustiniano sembra che si sia rimasti fedeli a tale architettura. Perfino quanto gli Ostrogoti e i Longobardi costruirono in Italia conservò nell'essenziale il carattere fondamentale romano. Nell'architettura successiva dell'Impero bizantino si incontrano invece numerosi mutamenti. Il centro è costituito da una rotonda su quattro grandi pilastri, a cui furono poi aggiunte costruzioni diverse per i fini particolari del culto greco, differente da quello romano. Ma non bisogna scambiare questa architettura peculiare all'impero bizantino con quella che si chiama architettura bizantina in senso generale e che fin verso la fine del XII secolo era in uso in Italia, in Francia, in Germania, in Inghilterra ecc.

b) *L'architettura gotica vera e propria*

Fu nel XIII secolo che l'architettura gotica si sviluppò in quella forma peculiare di cui ho indicato prima i tratti principali. Oggigiorno essa non è piú attribuita ai goti, e la si è chiamata invece architettura *tedesca* o *germanica*. Noi però possiamo conservare il vecchio nome cor-

rente. Infatti in Spagna si trovano tracce antichissime di questa architettura, che rivelano di essere connesse a circostanze storiche, nel senso che re gotici, respinti fin sulle montagne delle Asturie e della Galizia, conservarono ivi la loro indipendenza. Perciò, se pur sembrerebbe verosimile una piú diretta parentela dell'architettura gotica con quella *araba*, entrambe vanno, però, essenzialmente separate. Infatti, caratteristico dell'architettura araba del medioevo è non l'arco acuto, ma la cosí detta *forma a ferro di cavallo*; inoltre gli edifici, destinati ad un culto interamente diverso, mostrano ricchezze e lusso orientali, decorazioni tratte dal mondo vegetale e altri ornamenti che mescolano esteriormente il romano ed il medioevale.

c) *L'architettura civile del Medioevo*

Parallelamente a questo sviluppo dell'architettura religiosa procede l'architettura *civile* che ripete e modifica dal proprio punto di vista il carattere delle costruzioni sacre. Ma nell'architettura civile all'arte è concesso ancora meno margine d'esplicazione, in quanto qui i fini, piú limitati e accompagnati da una varietà di bisogni, richiedono un soddisfacimento piú rigoroso e lasciano alla bellezza solo il ruolo di un semplice ornamento. Oltre all'euritmia generale delle forme e delle misure, l'arte potrà mostrarsi principalmente solo negli ornamenti delle facciate, delle scale, dei vestiboli, delle finestre, delle porte, dei frontoni, delle torri ecc., cosicché determinante e radicale resta la rispondenza al fine. Nel Medioevo il tipo fondamentale dell'edificio civile è l'abitazione *fortificata*, che incontriamo sia isolata su poggi e vette, sia anche nelle città, dove ogni palazzo, la casa di ogni famiglia, in Italia p. es., assume la forma di una piccola

fortezza o di una rocca. Muri, porte, torri, ponti e altre cose del genere sono arrecati dal bisogno e vengono ornati ed abbelliti dall'arte. Solidità, sicurezza, accanto ad un lusso grandioso e ad una viva individualità delle singole forme e delle loro connessioni, costituiscono la determinazione essenziale, la cui esposizione particolareggiata ci porterebbe però troppo lontano.

A titolo d'appendice possiamo infine fare un breve accenno all'arte del *giardinaggio*, che non solo crea di per sé ex novo per lo spirito un ambiente come una seconda natura, esterna, ma anche arriva a trasformare il paesaggio naturale stesso e a trattarlo architettonicamente come ambiente delle costruzioni. Come noto esempio mi basta qui citare la grandiosa terrazza di Sans Souci.

Nei riguardi del *giardinaggio* vero e proprio, dobbiamo nettamente distinguere il suo lato *pittorico* da quello *architettonico*. Infatti un parco non è propriamente architettonico, né è una costruzione edificata con liberi oggetti naturali, ma è invece un dipingere che lascia gli oggetti nella loro naturalità e si sforza di imitare la grande libera natura. Infatti vi appare, condensato in un tutto, il mutevole accenno a tutto ciò che ci diletta in un paesaggio, rocce con la loro grande e rozza massa, valli, boschi, prati, erbe, corsi d'acqua serpeggianti, vasti fiumi con rive animate, laghi tranquilli circondati da alberi, tumultuose cascate e cosí via. In tal modo il giardinaggio presso i cinesi abbraccia tutto il paesaggio con laghi ed isole, rivi, prospettive, parti rocciose ecc.

In un parco di tal genere, specialmente nell'epoca moderna, da un lato tutto deve conservare la libertà della natura stessa, dall'altro ogni cosa è tuttavia artisticamente lavorata e fatta e condizionata dall'ambiente

circostante, per cui subentra un contrasto che non trova completa soluzione. A questo riguardo non vi è per lo piú nulla che abbia maggiore cattivo gusto di questa ovunque visibile intenzionalità del non intenzionale, di questa costrizione dello spontaneo. Inoltre viene in tal caso a perdersi il carattere peculiarmente proprio ad un giardino, il quale ha la determinazione di servire a delle passeggiate, a dei trattenimenti in una località che non è piú la natura come tale, ma è la natura trasformata dall'uomo per il suo bisogno di avere un ambiente da lui creato. Un grande parco, invece, particolarmente quando è guarnito di tempietti cinesi, moschee turche, châlets svizzeri, ponti, eremitaggi e chi sa quali altre cose altrettanto esotiche, richiede già per se stesso riflessione; esso deve per sé essere e significare qualcosa. Tuttavia questa attrattiva, che è subito soddisfatta, sparisce presto e simili cose non le si può rivedere due volte, poiché questo adornamento non offre allo sguardo nulla di infinito, un'anima in sé essente ed inoltre è solo noioso e pesante per il trattenimento e il conversare all'aria aperta.

Un giardino come tale deve essere solo un ambiente sereno e nient'altro che questo, e non pretendere di valere per sé e di distrarre gli uomini dall'umano e dall'interno. Qui trova posto l'architettura con linee intellettuali, l'ordine, la regolarità e la simmetria, ordinando architettonicamente gli stessi oggetti naturali. Il giardinaggio dei mongoli, al di là della grande muraglia, nel Tibet, i paradisi dei persioni, seguono già di piú questo tipo. Non vi sono dei parchi inglesi, ma sale con fiori, fontane, zampilli, corti, palazzi per trattenersi in mezzo alla natura, lussuosi, grandiosi, eretti senza risparmio per il bisogno e le comodità umane. Ma il principio architettonico è realizzato soprattutto nel giardinaggio francese

che abitualmente si esercita attiguo a grandi palazzi, pianta alberi rigorosamente allineandoli in grandi viali, li aggiusta con il taglio, forma delle pareti vegetali con le siepi tagliate regolarmente e cosí trasforma la natura stessa in una vasta abitazione sotto il libero cielo.

La scultura

Alla natura inorganica dello spirito, che acquista la sua forma artisticamente appropriata con l'architettura, si contrappone lo spirituale stesso, cosicché ora l'opera d'arte possiede e manifesta come suo contenuto la spiritualità. La necessità di questo progresso è stata già vista da noi; essa risiede nel concetto dello spirito che si differenzia nel suo soggettivo essere per sé e nella sua oggettività come tale. In questa esteriorità l'interno traspare, sí, attraverso la trattazione architettonica, ma senza poter compenetrare totalmente l'oggettivo e farne l'estrinsecazione assolutamente adeguata dello spirito, la quale lasci apparire solo lui stesso. L'arte perciò si ritrae dall'inorganico, che l'architettura, nel suo legame con le leggi della gravità, si è sforzata di approssimare all'espressione dello spirito, e ritorna nell'interno che si presenta ora per sé nella sua superiore verità, senza mescolanze con l'inorganico. Su questa via del ritorno dello spirito in sé dal massiccio e dal materiale noi incontriamo la *scultura*.

Ma la prima fase, in questo nuovo ambito, non è ancora il ritorno dello spirito nella sua soggettività *interiore* come tale, in modo che la manifestazione dell'interno abbia bisogno di una estrinsecazione solo *ideale*, ma lo spirito si coglie dapprima solo in quanto ancora si esprime ed ha la sua esistenza omogenea nel *corporeo*. Perciò l'arte, che prende a contenuto questo livello della spiritualità, sarà chiamata a dar forma all'individualità spiri-

tuale come apparenza nel materiale, anzi in ciò che è immediatamente materiale vero e proprio. Infatti anche il discorso, il linguaggio è un mostrarsi dello spirito nell'esteriorità, però in una oggettività che, invece di possedere validità come immediato materiale-concreto, diviene una comunicazione dello spirito solo come suono, come movimento, come vibrazione di un corpo totale e dell'elemento astratto, che è l'aria. La corporeità immediata, invece, è la materialità spaziale: per esempio, pietra, legno, metallo, creta, nella spazialità completa delle tre dimensioni; ma la forma adeguata allo spirito, come abbiamo visto, è la sua propria corporeità, con cui lo spirituale è reso reale dalla scultura in una totalità spaziale.

Per quest'aspetto la scultura si trova ancora nella stessa fase dell'*architettura,* inquantoché essa configura il sensibile come tale, il materiale secondo la sua forma spaziale *materiale*; ma d'altro canto essa si differenzia parimenti dall'architettura per il fatto che non trasforma l'inorganico, come l'altro dallo spirito, in un ambiente rispondente da lui fatto, entro forme che hanno il loro fine fuori di loro, ma pone la spiritualità stessa, questa rispondenza ed autonomia per sé, nella forma corporea che secondo il concetto è appartenente allo spirito ed alla sua individualità, portando a intuizione entrambi, corpo e spirito, come un unico tutto inscindibile. Perciò la forma della scultura si stacca dalla determinazione architettonica di servire allo spirito come natura ed ambiente semplicemente esterni, ed esiste in base a se stessa. Ma nonostante questa separazione, l'immagine scultorea rimane tuttavia in rapporto essenziale con il suo ambiente. Una statua o un gruppo, e, ancor più, un rilievo, non possono essere fatti senza tener conto del luogo in cui l'opera d'arte deve essere posta. Non si può

prima fare un'opera di scultura e vedere dopo dove collocarla, ma già nella sua concezione vi deve essere la connessione con un determinato mondo esterno e la sua forma e dislocazione spaziali. A questo riguardo la scultura mantiene un riferimento permanente particolarmente a spazi architettonici. Infatti il diretto scopo delle statue è di essere simulacri religiosi e di esser collocate nell'interno della cella, cosí come nelle chiese cristiane la pittura fornisce da parte sua le pale degli altari, e anche l'architettura gotica presenta la stessa connessione fra le opere di scultura e il luogo in cui sono collocate. Tuttavia templi e chiese non sono l'unico spazio in cui porre statue, gruppi e rilievi, ma vi sono anche scale, giardini, piazze pubbliche, porte, colonne isolate, archi di trionfo ecc. da animare e, per cosí dire, popolare con sculture, ed anche indipendentemente da quest'ambiente piú vasto ogni statua richiede come suo luogo e terreno un proprio basamento. Tanto andava detto della connessione e della differenza fra scultura e architettura.

Se noi, poi, paragoniamo la scultura con le altre arti, in tal caso bisogna pensare particolarmente alla *poesia* e alla *pittura*. Tanto singole statue che gruppi ci danno la forma spirituale in corporeità completa, l'uomo tale quale è. La scultura parrebbe perciò avere, per la raffigurazione dello spirituale, il modo che con maggiore fedeltà si avvicina alla natura, mentre la pittura e la poesia sembrano essere innaturali, perché la prima, invece di servirsi della totalità sensibile dello spazio assunta realmente dalla figura umana e dalle altre cose naturali, si serve solo della superficie piana, mentre il discorso esprime ancor meno il corporeo, essendo in grado di comunicare solo con il suono le rappresentazioni del corporeo stesso.

Tuttavia le cose stanno proprio all'opposto. Se è vero che la statua sembra già possedere per sé la naturalità,

tuttavia proprio questa esteriorità e naturalità corporea raffigurata mediante la materia pesante non è la natura dello spirito come spirito; ma come tale la sua esistenza peculiare è l'estrinsecazione in discorsi, fatti ed azioni che sviluppano il suo interno e lo mostrano quale è.

A questo riguardo la scultura dovrà cedere principalmente di fronte alla *poesia*. Certo nelle arti figurative predomina la chiarezza plastica con cui il corporeo ci sta dinanzi, ma anche la poesia può descrivere la figura esterna dell'uomo, i suoi capelli, la fronte, le guance, la taglia, il vestito, l'atteggiamento ecc., invero non con la precisione e la minuzia della scultura, benché quel che manca può essere completato dalla fantasia, che, inoltre, per la semplice rappresentazione non ha bisogno di una fissa e minuta determinatezza di tal genere, e ci presenta innanzi tutto l'uomo *in azione*, con tutti i suoi moventi, le complicazioni del destino, delle circostanze, con tutti i suoi sentimenti, discorsi, le rivelazioni del suo interno e gli eventi esterni. Questo la scultura o non può farlo affatto, o lo fa solo in modo molto imperfetto, giacché non può raffigurare né l'interno soggettivo nella sua intimità e passione particolare, né può come la poesia rappresentare una successione di estrinsecazioni, ma ci presenta solo l'universale della individualità, nella misura in cui lo esprime il corpo, e ci dà qualcosa privo di successione in un momento determinato e quest'ultimo, come immobile e mancante di una viva azione progrediente.

A tale riguardo essa si trova anche ad un livello inferiore che non la *pittura*. Infatti l'espressione dello spirito acquista nella pittura, attraverso i colori del volto ed il suo chiaroscuro, una esattezza e vitalità predominante, piú determinata non solo nel senso naturale della precisione materiale in generale, ma specialmente in quello

dell'apparenza fisionomica e patognomica. A prima vista si potrebbe invero pensare che alla scultura, per divenire perfetta, basterebbe unire al vantaggio della sua totalità spaziale gli altri vantaggi della pittura, e che sia un atto di arbitrio aver rinunciato alla colorazione della pittura, oppure che sia indigenza e imperizia di esecuzione limitarsi all'uno dei lati della realtà, cioè della *forma* materiale, facendo astrazione dagli altri: cosí come sono un semplice ripiego la silhouette e le incisioni in rame. Ma non si deve parlare di un arbitrio simile nella vera arte. La figura oggetto della scultura rimane in effetti solo un *lato astratto* della concreta corporeità umana; le sue forme non possiedono varietà di colori e movimenti particolarizzati. Qui non si tratta però di una deficienza accidentale, ma di una delimitazione del materiale e del genere di rappresentazione posta dal concetto stesso dell'arte. Infatti l'arte è un prodotto dello spirito, anzi dello spirito superiore, pensante, e una tale opera fa suo tema un contenuto determinato e quindi un modo di realizzazione artistica che fa astrazione da altri aspetti. Accade qui con l'arte come per le diverse scienze, delle quali la geometria ha ad oggetto solo lo spazio, la giurisprudenza solo il diritto, la filosofia solo l'esplicazione dell'idea eterna e della sua esistenza ed essere per sé nelle cose, ognuna sviluppando questi oggetti in modo diverso secondo la loro diversità, senza che una delle scienze accennate porti completamente a rappresentazione ciò che si chiama, nel senso della coscienza comune, la concreta esistenza reale.

Ora, l'arte, in quanto creazione configurante che parte dallo spirito, procede grado a grado e separa ciò che nel concetto e nella natura stessa della cosa, sebbene non nella esistenza, è separato. Quindi l'arte fissa tale gradazione per sé, per svilupparla secondo la sua determinata peculia-

rità. Cosí sono da distinguere e separare nel concetto, entro lo spaziale-materiale che costituisce l'elemento delle arti figurative, la corporeità come totalità spaziale e la sua forma astratta, la *figura* corporea come tale e inoltre la sua vivente e piú precisa particolarizzazione in relazione con la varietà della *colorazione*. L'arte della scultura si arresta alla prima fase nei riguardi della figura umana, che essa tratta quasi come un corpo stereometrico, semplicemente secondo la forma che esso possiede nelle dimensioni spaziali. Ora l'opera d'arte che si effonde nell'elemento del sensibile deve sí avere un essere per l'altro, con il che ha subito inizio la particolarizzazione; ma la prima arte che ha a che fare con la forma del corpo umano come espressione dello spirito giunge in questo essere per l'altro soltanto fino al primo modo, esso stesso ancora universale, dell'esistenza naturale, cioè alla semplice *visibilità* ed esistenza nella luce in generale, senza che di questa venga inserita nella rappresentazione anche la sua relazione con l'oscuro, in cui il visibile si particolarizza in sé materialmente e diviene colore. La scultura, secondo il corso necessario dell'arte, si colloca a questo livello. Infatti l'arte figurativa che non può riunire, come fa la poesia, la totalità dell'apparente nell'elemento unico ed eguale della rappresentazione, deve lasciar scomporre questa totalità.

Con ciò da un lato abbiamo l'*oggettività* che, nella misura in cui non è la forma propria dello spirito, sta di fronte a questo come natura inorganica. L'architettura trasforma questo oggettivo in un simbolo semplicemente allusivo che non ha in se stesso il proprio significato spirituale. Per l'oggettività come tale l'estremo opposto è costituito dalla *soggettività*, dall'animo, dal sentimento nell'intera particolarizzazione di tutte le sue emozioni, stati d'animo, passioni, moti ed atti interni ed esterni. Fra questi due

estremi troviamo l'individualità spirituale che, sí, è determinata, ma non è ancora discesa fino all'interiorità profonda dell'animo *soggettivo*. In essa individualità, al posto della singolarità soggettiva, domina ancora l'universalità *sostanziale* dello spirito, dei suoi fini e tratti di carattere. Essa, nella sua universalità, non è ancora tornata assolutamente in sé come l'uno solo spirituale, poiché, in quanto medio, proviene ancora dall'oggettivo, dalla natura inorganica e cosí ha in lei la corporeità stessa come tale, come l'esistenza dello spirito nel suo corpo a lui adeguato e lui palesante. In questa esteriorità che non resta piú un semplice contrapposto di fronte all'interno, l'individualità spirituale deve essere raffigurata, ma deve esserlo non come corporeità vivente, cioè sempre ricondotta al punto di unità di una singolarità spirituale, bensí come forma esteriormente rappresentata e raffigurata in cui lo spirito si è sí effuso, ma non viene ad apparenza come ritornato da questa esteriorità reciproca a sé come interno.

Da qui discendono i due punti su accennati: la scultura, invece di servirsi per la sua espressione di apparenze simboliche, semplicemente *alludenti* alla spiritualità, prende la figura umana che è l'esistenza *reale* dello spirito. Ma parimenti la scultura, come raffigurazione della soggettività non senziente e dell'animo in sé non particolarizzato, si accontenta della *figura come tale*, in cui il punto della soggettività si distingue. Questo è anche il motivo per cui la scultura non rappresenta lo spirito in azione — in una serie di movimenti che abbiano e realizzino un fine — in imprese e gesta, da cui risalti un carattere, ma lo rappresenta invece in modo oggettivamente statico, per cosí dire, e perciò soprattutto nella quiete della figura, in cui il movimento ed il raggruppamento sono solo un primo e lieve inizio di azione, ma non una manifestazione piena della soggettività immersa in tutti i conflitti delle

lotte interne ed esterne o variamente intrecciantesi con l'esteriorità. Perciò la figura scultorea, poiché porta ad intuizione lo spirito immerso nella corporeità e che deve mostrarsi visibile nell'*intera* figura, manca del punto apparente della soggettività e le mancano l'espressione concentrata dell'anima come anima, lo sguardo dell'occhio, come mostreremo in seguito dettagliatamente. Questo per un lato; per l'altro l'individualità non ancora variamente in sé particolarizzata e singolarizzata, come oggetto della scultura non ha ancora bisogno per il suo modo di apparire della magía dei colori, che con la finezza e la molteplicità delle sue sfumature è in grado di rendere visibile l'intera ricchezza dei tratti particolari di carattere, l'intero affiorare dello spirito come interiorità ed insieme la piena concentrazione in sé dell'animo, quale si rivela nello sguardo. La scultura non deve prendere quel materiale di cui non ha bisogno rispetto al suo livello determinato. Essa si serve perciò solo delle forme spaziali della figura umana e non del colore della pittura. L'immagine scultorea è nell'insieme monocroma, è fatta di marmo bianco e non di materiale policromo; parimenti la scultura dispone come materiale dei metalli: di questa materia originaria, identica con se stessa, in sé indifferenziata, una luce, per cosí dire, coagulata, priva di opposizione come di armonia di colori diversi.

È proprio della grande sensibilità spirituale dei greci aver colto e fissato questo punto fermo. Certo anche nella scultura greca, su cui noi dobbiamo soprattutto intrattenerci, s'incontrano esempi di statue policrome, ma a questo riguardo va distinto subito l'inizio e la fine dell'arte da quel che essa ha compiuto nel suo apogeo. Egualmente noi dobbiamo detrarre ciò che si è insinuato nell'arte, senza propriamente appartenerle, ad opera della tradizione religiosa. Come la forma d'arte classica, secondo

quanto già abbiamo visto, non erige subito nella sua compiutezza l'ideale, in cui deve trovare la sua determinazione fondamentale, ma prima cancella da esso molti lati inappropriati ed estranei, cosí avviene analogamente per la scultura. Questa deve percorrere numerose fasi preliminari prima di giungere a perfezione, e l'inizio è molto diverso dall'apogeo. Le opere di scultura piú antiche, sono pezzi di legno dipinti, come gli idoli egiziani, e lo stesso vale per i greci. Ma noi dobbiamo escludere dalla scultura vera e propria tali cose, se ci interessa stabilire il suo concetto fondamentale. Perciò qui in nessun modo è da negare il fatto che si incontrano molti esempi di statue dipinte; ma quanto piú il gusto artistico si raffinò, tanto piú "la scultura si liberò dallo sfoggio di colori a lei non adatto, servendosi invece, con saggia avvedutezza, di luce e ombra, per ottenere maggiore dolcezza, quiete, chiarezza e piacevolezza per l'occhio dello spettatore" (Meyer, *Storia delle arti figurative greche*, vol. I, p. 119). Di fronte alla semplice monocromia del marmo, si possono citare certo non solo le molte statue di bronzo, ma ancor piú le grandissime ed eccellenti opere che, come lo Zeus di Fidia per es., erano policrome. Ma qui il discorso non riguarda questa estrema astrazione di acromismo; avorio ed oro non sono già colori usati pittoricamente, ed in generale le diverse opere di un'arte determinata non sempre tengono in effetti fermo al concetto fondamentale in cosí astratta immutabilità; esse infatti entrano in vivi rapporti con fini vari, possiedono una localizzazione diversa e sono quindi connesse con circostanze esterne che a loro volta modificano il tipo fondamentale vero e proprio. Cosí, per es., spesso le statue erano fatte di una materia preziosa, per esempio oro e avorio; erano raffigurate sedute su scanni lussuosi, oppure stavano su basamenti fatti con arte e lusso sontuoso ed avevano costosi

ornamenti, affinché il popolo, nel guardare a queste opere cosí lussuose, godesse al contempo della propria potenza e ricchezza. Specialmente la scultura, poiché è un'arte già in sé e per sé di una certa astrattezza, non sempre si mantiene in questa astrazione, ma da un lato si accompagna nella propria origine con numerosi aspetti accessori, presi dalla tradizione, da ciò che resta statico e dalla località, e dall'altro ubbidisce ai vivi bisogni di un popolo. Infatti l'uomo dinamico esige una varietà che lo diletti e vuole essere occupato nella sua intuizione e rappresentazione in molte direzioni. Avviene, cioè, la stessa cosa che con la lettura delle tragedie greche, la quale ci dà l'opera d'arte solo nella sua forma astratta, mentre nella piú ampia esistenza esteriore si aggiunge l'esecuzione realizzata da personaggi viventi, con costumi, decorazioni sceniche, danze, musiche. In egual modo anche l'opera di scultura nella sua realtà esterna non è priva di molteplici accessori; ma qui abbiamo da fare solo con l'opera di scultura vera e propria, giacché quei lati esterni non ci devono impedire di portarci a coscienza il piú intimo concetto della cosa stessa nella sua determinatezza ed astrazione.

Se noi ora passiamo a *suddividere* questa sezione, la scultura costituisce talmente il centro della forma d'arte *classica* in generale, che qui non è lecito prendere come differenze generali e fondamento della suddivisione il simbolico, il classico ed il romantico, come è avvenuto per l'architettura. La scultura è l'arte vera e propria dell'ideale classico come tale. È vero che la scultura ha anche degli stadi in cui è assunta dalla forma d'arte *simbolica*, come per esempio in Egitto. Tuttavia queste sono per lo piú solo fasi storiche preliminari e non differenze che tocchino il concetto vero e proprio della scultura secondo la sua essenza, in quanto questi prodotti, per il modo come venivano eretti ed usati, rientrano nel-

l'architettura piú che appartenere al fine vero e proprio della scultura. In egual modo, quando la forma d'arte *romantica* si esprime nella scultura, questa va oltre se stessa e solo con l'imitazione della scultura greca riacquista il suo tipo peculiarmente plastico. Perciò noi dobbiamo ricercare una suddivisione di altro genere.

Il centro della nostra considerazione sarà dato, secondo quanto abbiamo detto, dal modo in cui l'*ideale classico* raggiunge la sua piú adeguata realtà ad opera della scultura. Ma prima di poter passare a questo sviluppo dell'ideale opera di scultura, dobbiamo mostrare quale *contenuto* e quale *forma* convenga *propriamente* allo stadio della scultura come arte particolare e la conduca quindi a raffigurare l'ideale classico nella figura umana spiritualmente compenetrata e nella sua forma astrattamente spaziale. D'altro lato l'ideale classico si fonda sull'individualità che è, sí, sostanziale, ma anche in sé particolarizzata, cosicché la scultura prende a contenuto, non l'ideale della figura umana *in generale*, ma l'ideale *determinato*, e quindi si dispiega in differenti modi di rappresentazione. Queste differenze riguardano sia l'apprensione e la *raffigurazione* come tali sia il *materiale* in cui quest'ultima diviene reale e il quale, secondo la sua diversa qualità, introduce nell'arte stessa nuove particolarizzazioni; a ciò si aggiungono, come differenza ultima, gli stadi dell'evoluzione *storica* della scultura.

A questo riguardo cosí procederemo nel nostro esame:

in primo luogo, noi ci occuperemo solo delle determinazioni *generali* della natura essenziale del *contenuto* e della *forma*, che discendono dal concetto della scultura;

in secondo luogo, invece, affronteremo con piú precisione il dispiegarsi dell'ideale classico nella misura in cui esso perviene, mediante la scultura, alla sua esistenza artistica piú adeguata;

in terzo luogo, infine, la scultura si dischiude in generi particolari di raffigurazione e di materiale e si espande in un mondo di opere in cui, per un lato e per l'altro, si affermano anche la forma d'arte simbolica e quella romantica, mentre quella classica costituisce il centro autenticamente plastico.

Il principio della scultura vera e propria

La scultura in generale opera il miracolo per cui lo spirito si immedesima in quel che è interamente materiale e cosí informa questa esteriorità, che egli diviene in essa a se stesso presente e vi riconosce la forma adeguata del suo interno. Quel che a questo proposito noi dobbiamo prendere in esame, riguarda:

in primo luogo, il domandare quale modo della *spiritualità* sia in grado di manifestarsi in questo materiale della figura semplicemente spaziale sensibile;

in secondo luogo, il modo in cui devono essere configurate le *forme* della spazialità perché ci facciano conoscere lo spirituale in una bella figura corporea.

Quel che in generale dobbiamo vedere è l'unità dell'"ordo rerum extensarum" e dell'"ordo rerum idearum," la prima bella unione di anima e corpo, nella misura in cui nella scultura l'interno spirituale si esprime solo nella sua esistenza corporea.

In terzo luogo, questa unione corrisponde a ciò che abbiamo già considerato come l'ideale della forma d'arte classica, cosicché la plastica della scultura si presenterà come la vera e propria arte dell'ideale classico.

L'elemento in cui la scultura realizza i propri prodotti è, come abbiamo visto, l'esistenza originaria e ancora universale della materia spaziale in cui le particolarità utilizzate dall'arte sono solo le dimensioni spaziali generali e le dirette forme spaziali che quelle dimensioni sono in grado di assumere per la loro piú bella configurazione. Ora, a questi lati piú astratti del materiale sensibile corrisponde come contenuto per lo piú l'*oggettività* in sé poggiante dello spirito, nella misura in cui questo non si è differenziato né rispetto alla sua sostanza universale, né rispetto alla sua esistenza nella corporeità, e non è quindi ancora ritornato all'essere per sé nella propria soggettività. Qui vanno visti due punti.

a) *La spiritualità oggettiva*

Lo spirito come spirito è sempre, certo, soggettività, essenza interna di se stesso, io. Ma quest'io può scindersi da ciò che nel sapere, volere, rappresentare, sentire, agire ed effettuare costituisce il contenuto *universale* ed eterno dello spirito, e può fissarsi nella sua *peculiarità* e accidentalità *particolari*. In tal caso è la *soggettività come tale* quel che viene ad apparenza, in quanto essa ha lasciato andare il contenuto oggettivo, vero, dello spirito e si riferisce a se stesso solo formalmente come spirito, senza contenuto. P. es., nella vanità mi posso da un lato comportare del tutto oggettivamente ed essere soddisfatto di me per un'azione etica compiuta. Tuttavia, nella mia vanità, faccio già astrazione del contenuto dell'azione, mi separo come singolo, come questo io determinato, dall'universalità dello spirito, per paragonarmi con questa. L'approvazione di me a me stesso, che nasce da tale paragone,

costituisce la vanità, in cui questo io determinato, proprio come questo uno, si compiace di se stesso. Cosí è vero che l'io è presente in tutto ciò che l'uomo sa, vuole ed esegue; ma c'è una grande differenza se costui, nel suo sapere ed agire, si riferisce al proprio io particolare o a ciò che costituisce il contenuto essenziale della coscienza; se l'uomo con il suo io si immerge senza residui in questo contenuto, oppure vive in costante riferimento alla sua personalità soggettiva.

α) Il soggettivo come tale, in questa sua pretesa superiorità sul sostanziale, cade nella particolarità astratta dell'inclinazione, nell'arbitrio ed accidentalità dei sentimenti e degli impulsi, per cui di fronte alla mutevolezza di determinati atti ed azioni finisce col dipendere da circostanze determinate e dal loro mutamento e non può in generale sottrarsi al riferimento ad altro. Il soggetto quindi si contrappone come la soggettività semplicemente *finita* alla vera spiritualità. Ora, se in quest'opposizione, è consapevole di essa, il soggetto tuttavia tiene fermo, nel suo volere e sapere, solo a se stesso, esso cade allora, oltre che nel vuoto dei giochi dell'immaginazione e del narcisismo, nelle brutture delle passioni e del carattere, nella perversità e nel peccato, nella perfidia, malvagità, crudeltà, arroganza, invidia, superbia, boria ed in tutte le altre perversioni della natura umana e della sua inconsistente finitezza.

β) Tutta questa sfera del soggettivo va subito esclusa dal contenuto della scultura che appartiene solo all'oggettività dello spirito. Infatti per oggettività va qui inteso il sostanziale, l'autentico, l'intramontabile, la natura essenziale dello spirito, che non finiscono nell'accidentale e nel caduco, a cui si abbandona il soggetto nel suo riferirsi semplicemente a se stesso.

γ) Tuttavia anche la spiritualità oggettiva, come spi-

rito, non può pervenire a realtà senza che essa *sia per sé*. Infatti lo spirito è solo come soggetto. Ma il posto del soggettivo nel contenuto spirituale della scultura è tale che questo soggettivo non viene ad espressione per sé, ma si dimostra interamente compenetrato da quella sostanza e da essa non formalmente riflesso in sé. L'oggettività, perciò, ha sí un essere per sé, ma ha un sapersi e volersi che non si libera del contenuto che lo riempie, ma forma con esso un'unità inscindibile.

Lo spirituale, in questa conchiusione completamente autonoma dell'in se stesso sostanziale e vero, questo Essere dello spirito imperturbato e privo di particolarizzazioni, è ciò che noi chiamiamo la divinità, in opposizione alla finitezza che è il disperdersi nell'esistenza accidentale, nella differenziazione e nel movimento mutevole. La scultura deve, per questo aspetto, raffigurare il divino come tale nella sua infinita quiete e sublimità, senza tempo, immoto, senza personalità comunque soggettiva e senza il contrasto dell'azione o della situazione. E se essa poi passa a determinare meglio l'umano nella figura e nel carattere, anche qui deve cogliere solo l'immutabile ed il permanente, la sostanza di questa determinatezza, e solo essa scegliere a contenuto, e non già l'accidentale e il transeunte. Infatti la spiritualità oggettiva non giunge ancora a questa particolarità mutevole, fuggevole, la quale subentra ad opera della soggettività che si coglie come singolarità. In una biografia, per esempio, che racconta i vari casi, eventi ed atti di un individuo, questo succedersi di varie complicazioni e accidenti si chiude di solito con una descrizione del carattere, la quale riassume i numerosi dettagli in qualità generali, come " buono, giusto, valoroso, di grande intelligenza " ecc. Tali predicati sono il lato permanente di un individuo, mentre le altre particolarità rientrano solo nella

sua apparenza accidentale. Questo lato permanente è ciò che, in quanto unico essere ad esistere dell'individualità, anche la scultura deve raffigurare. Tuttavia essa non fa di tali qualità generali delle semplici allegorie, ma ne forma individui che coglie e configura nella loro spiritualità oggettiva come in sé compiuti e conchiusi, in quiete autonoma, sottratti ad ogni rapporto con altro. Nella scultura, per ogni individualità il sostanziale è sempre la base essenziale, per cui né il soggettivo sapere e sentire di sé, né la particolarità superficiale e mutevole devono mai in qualche modo acquistare prevalenza, ma deve invece essere portato a rappresentazione, nella sua imperturbata chiarezza, e sottratto all'arbitrio ed all'accidentale egoismo, l'eterno che vi è negli dèi e negli uomini.

b) *Lo spirituale che è per sé nel corporeo*

L'altro punto di cui dobbiamo far cenno, consiste nel fatto che il contenuto della scultura, giacché il materiale richiede una rappresentazione esteriore in tutte le tre dimensioni dello spazio, non può essere lo *spirituale come tale*, l'interiorità che si riunisce solo con se stessa ed è in sé immersa, ma lo spirituale che *è per sé* solo nel suo altro, nel *corporeo*. La negazione dell'esteriore è già propria della soggettività interna, e non può quindi farsi valere qui, dove il divino e l'umano sono presi a contenuto secondo il loro carattere oggettivo. E soltanto questo oggettivo in sé immerso e senza soggettività interna come tale lascia libero corso all'esteriorità secondo tutte le dimensioni ed è unito con questa totalità dello spaziale. La scultura, perciò, del contenuto oggettivo dello spirito, deve fare ad oggetto solo ciò che si lascia compiutamente esprimere nell'esteriore e corporeo, giacché al-

trimenti verrebbe a scegliere un contenuto che il suo materiale non è piú in grado di accogliere in sé e di portare ad apparenza in modo adeguato.

2. *La bella figura scultorea*

In secondo luogo, dato questo contenuto, dobbiamo vedere quali sono le *forme* della figura corporea che sono chiamate ad esprimerlo.

Come nell'architettura classica la casa è, per cosí dire, l'ossatura anatomica già esistente a cui l'arte deve dare forma piú precisa, cosí la scultura, dal canto suo, trova come tipo fondamentale per le sue produzioni la *figura umana*. Ma se la casa è essa stessa un'invenzione umana, se pur non ancora artistica, la struttura della figura umana appare invece come un prodotto naturale indipendente dall'uomo. Il tipo fondamentale è quindi *dato* alla scultura e non è inventato da essa. Che la figura umana appartenga alla natura, è espressione però molto indeterminata che noi dobbiamo precisare.

Nella natura è l'idea che, come abbiamo già visto per il bello naturale, si dà la sua prima esistenza immediata ed acquista la sua esistenza *naturale* a lei adeguata entro la vitalità naturale ed il suo compiuto organismo. Cosí, dunque, l'organizzazione del corpo animale è un prodotto del concetto in sé totale, che in questa esistenza corporea esiste come anima, ma che però, come semplice vitalità animale, modifica il corpo animale in una particolarità estremamente varia, sebbene ogni tipo determinato rimanga sempre regolato dal concetto. Ma concepire che il concetto e la forma corporea, o piú precisamente, che anima e corpo corrispondono l'un l'altra, è compito della filosofia della natura. Sarebbe da mostrare in essa che i

diversi sistemi del corpo animale nella loro struttura e forma interna, cosí come nella loro connessione fra di loro e con gli organi piú specifici in cui si differenzia l'esistenza corporea, concordano con i momenti concettuali, cosicché risulterebbe chiara la misura in cui sono soltanto i lati particolari necessari dell'anima stessa che divengono qui reali. Ma provare questo accordo non è ora nostro compito.

Ora, la figura umana non è, come quella animale, la corporeità solo dell'anima, bensí lo è dello *spirito*. Spirito ed anima, in effetti, vanno essenzialmente distinti. Infatti l'anima è soltanto questo ideale semplice essere per sé del corporeo come *corporeo*, mentre lo spirito è l'essere per sé della vita cosciente ed *autocosciente*, con tutti i sentimenti, le rappresentazioni ed i fini di questa esistenza cosciente. Di fronte a quest'enorme differenza fra la vitalità semplicemente animale e la coscienza spirituale, può apparire strano che la corporeità *spirituale*, il corpo umano, si mostri pur tuttavia cosí omogeneo a quello animale. Noi possiamo rispondere a chi si stupisce di una simile rassomiglianza, con il ricordare la determinazione per cui lo spirito, secondo il suo concetto, si decide ad essere in modo vivo ed in se stesso, quindi, al contempo *anima* ed esistenza *naturale*. Ora, la spiritualità come anima vivente, per il medesimo concetto che è immanente all'anima animale, si dà un corpo che nel proprio carattere fondamentale è simile, in generale, all'organismo animale vivente. Perciò lo spirito, per quanto stia al di sopra di quel che è semplicemente vivo, si crea tuttavia un suo corpo, che appare articolato e animato insieme con quello animale da un identico concetto. Inoltre, non essendo lo spirito soltanto l'*idea esistente*, l'idea come naturalità e vita animale, ma anche l'idea che è per se stessa come idea nel proprio libero ele-

mento dell'interno, la spiritualità si elabora la propria oggettività peculiare anche al di là del vitale sensibile, elabora cioè la scienza che non ha in lei altra realtà se non quella del pensiero stesso. Purtuttavia lo spirito, oltre al pensiero e alla sua attività filosofica sistematica, conduce una piena vita del sentimento, dell'inclinazione, della rappresentazione, della fantasia ecc., che è in connessione piú o meno stretta con la sua esistenza come anima e corporeità e che quindi ha realtà anche nel corpo umano. In questa realtà a lui adeguata lo spirito si fa parimenti vivo, vi traspare, compenetra e per mezzo di essa si rivela agli altri. Pertanto il corpo umano non rimane un'esistenza semplicemente naturale, ma deve palesarsi nella sua figura e nella sua struttura parimenti come l'esistenza sensibile e naturale dello spirito, per quanto debba differenziarsi, come espressione di un interno superiore, dalla corporeità animale con cui esso corpo umano, però, in generale concorda. Ma in quanto lo spirito stesso è anima e vita, corpo animale, sono e possono essere solo modificazioni quelle che in questa corporeità vengono portate dallo spirito immanente ad un corpo vivente. Quindi la figura umana come apparenza dello spirito è, secondo queste modificazioni, diversa da quella animale, sebbene le differenze dell'organismo umano da quello animale riguardino il creare incosciente dello spirito in una misura uguale a quella in cui l'anima degli animali si forma il proprio corpo con attività incosciente.

Questo è il punto da cui qui dobbiamo partire. La figura umana come espressione dello spirito è già data all'artista anzi, non solo egli la trova in generale, ma anche nel particolare e nel dettaglio è presupposto il tipo secondo cui l'interno spirituale si riflette nella figura, nei tratti, nell'atteggiamento e nel portamento del corpo.

Per ciò che riguarda piú direttamente la connessione fra spirito e corpo in relazione ai particolari sentimenti, passioni e condizioni dello spirito, tale connessione difficilmente può venir ricondotta a salde determinazioni concettuali. È vero che si è cercato di esporre scientificamente questa connessione nella *patognomica* e nella *fisiognomica*, ma finora senza il risultato voluto. Per noi può avere importanza unicamente la fisiognomica, in quanto la patognomica si occupa solo del modo come determinati sentimenti e passioni prendono corpo in certi organi. Cosí p. es., si dice: l'ira risiede nella bile, il coraggio nel sangue. Ma questo, sia detto per inciso, appare subito un modo di dire falso. Infatti sebbene a passioni particolari corrisponda l'attività di organi particolari, tuttavia l'ira non *risiede* nella bile, ma, nella misura in cui l'ira prende corpo, è soprattutto la bile ciò in cui si verifica l'apparenza della sua attività. Questo lato patognomico, come abbiamo detto, non ci interessa qui affatto, giacché la scultura ha da fare solo con ciò che passa dall'interno spirituale nell'esterno della *figura* ed ivi lascia divenire corporeo e visibile lo spirito. La corrispondenza simpatetica dell'organismo intero con l'animo senziente non è oggetto della scultura che non è in grado di accogliere molte altre cose che compaiono nella figura esterna, p. es., il tremito delle mani e di tutto il corpo, quando erompe la collera, il muoversi convulso delle labbra, ecc.

Nei riguardi della fisiognomica voglio ricordare qui solo questo fatto: se l'opera di scultura, che ha a sua base la figura umana, deve mostrare come la corporeità manifesti, secondo la propria forma corporea, non soltanto il sostanziale umano e divino dello spirito in generale, ma, in questa divinità, anche il carattere particolare di una determinata individualità, si dovrebbe in tal caso far

vedere, al fine una trattazione completa, quali parti, tratti e forme del corpo siano perfettamente conformi ad una determinata interiorità. Ad un simile studio noi siamo spinti dall'opera della scultura antica a cui dobbiamo senz'altro concedere l'espressione del divino e dei particolari caratteri degli dèi, senza che si possa affermare che la concordanza dell'espressione spirituale con la forma sensibile dipenda dal caso e dall'arbitrio e non sia qualcosa che è in sé e per sé. Ogni organo, a questo proposito, deve essere in generale considerato secondo due punti di vista, quello semplicemente fisico e quello dell'espressione spirituale. Certamente, però, dobbiamo guardarci dal procedere alla maniera di Gall, che fa dello spirito una semplice questione di localizzazione cranica.

a) *Esclusione della particolarità dell'apparenza*

Per la scultura, secondo il contenuto che essa è chiamata a raffigurare, bisognerebbe spingersi solo alla ricerca del modo come la spiritualità sostanziale ed al contempo, in questa universalità, individuale si immedesima con il corporeo e vi acquista esistenza e forma. Ad opera del contenuto adeguato alla scultura autentica, è infatti per un lato esclusa, sia nello spirituale che nel corporeo, la *particolarità* accidentale *dell'apparenza esterna*. L'opera di scultura deve raffigurare solo ciò che nella forma corporea umana è permanente, conforme a legge universale, sebbene subentri anche la richiesta di individualizzare quest'universale in modo tale che ci stia dinanzi non solo la legge astratta, ma una forma individuale con essa fusa nel modo piú stretto.

b) *Esclusione del sembiante soggettivo*

Per l'altro lato, la scultura, come abbiamo visto, deve nel proprio interno per sé essente tenersi lontana dalla *soggettività* accidentale e dalla sua espressione. Perciò è proibito all'artista giungere, nei riguardi del fisionomico, fino al *sembiante.* Infatti la sembianza non è altro appunto che il divenir visibile della peculiarità soggettiva interna con le sue particolarità del sentire, rappresentare e volere. Nel suo sembiante, l'uomo esprime solo come egli si sente in sé, proprio come questo soggetto accidentale, sia che abbia da fare solo con sé, sia che egli si rifletta in sé in relazione ad oggetti esterni o ad altri soggetti. Cosí, per es. osservando nei gesti e nel sembiante le persone che si incontrano per le strade, soprattutto nelle piccole città, si vede che molti, anzi la maggior parte, sono presi solo da se stessi, dai loro ornamenti e vestiti, in generale dalla loro particolarità soggettiva oppure dagli altri passanti e dalle loro eventuali eccentricità e bizzarrie. Il sembiante della superbia, della invidia, della compiacenza di sé, del disprezzo ecc. rientra in questo campo. Inoltre può stare a fondamento del sembiante anche il sentimento ed il confronto dell'Essere sostanziale con la mia particolarità. Umiltà, arroganza, minaccia, timore sono sembianti di questo genere. In questo confronto compare già una separazione del soggetto come tale dall'universale, e la riflessione sul sostanziale finisce sempre per ripiegarsi sul soggetto, cosicché questo e non la sostanza rimane il contenuto prevalente. Ma né quella separazione, né questo prevalere del soggettivo devono essere espressi dalla figura che rigorosamente rimanga fedele al principio della scultura.

Oltre al sembiante vero e proprio, l'espressione fisionomica contiene, infine, molte altre cose che compaiono

solo fuggevolmente nel volto e nell'atteggiamento dell'uomo: un sorriso momentaneo, un improvviso iroso roteare d'occhi, un tratto ironico, hanno a questo riguardo la piú grande mobilità e capacità di accogliere in sé e fare apparire ogni sfumatura degli stati d'animo. Da simile mutevolezza, che offre alla pittura un oggetto adeguato, deve tenersi lontana la forma scultorea, che deve invece volgersi ai tratti permanenti dell'espressione spirituale, fissandoli e riproducendoli sia nel volto che nell'atteggiamento e nelle forme del corpo.

c) *L'individualità sostanziale*

Il compito della forma scultorea consiste, dunque, essenzialmente nel fatto che essa immerge in una figura umana lo spirituale sostanziale nella sua individualità non ancora in sé soggettivamente particolarizzata, e pone, fra tale figura e quello, un accordo tale che vi appare messo in rilievo solo l'universale e permanente delle *forme corporee* corrispondenti allo spirituale, mentre l'accidentale ed il mutevole appaiono cancellati, sebbene la figura non debba mancare d'individualità.

Una cosí completa concordia di esterno ed interno, quale la scultura deve attingere, ci conduce al *terzo* punto che ci resta da considerare.

3. *La scultura come arte dell'ideale classico*

La prima cosa che consegue dalle considerazioni precedenti, è il fatto che la scultura, piú di ogni altra arte, resta volta perculiarmente all'ideale. Infatti, per un lato essa è fuori del simbolico sia rispetto alla chiarezza del

suo contenuto che coglie se stesso come spirito, sia nei riguardi della perfetta congruenza della propria raffigurazione con questo contenuto; per l'altro, essa non arriva ancora alla soggettività dell'interiorità per la quale la forma esterna è indifferente. Essa quindi costituisce il centro dell'arte classica. È vero che anche il simbolico ed il romantico dell'architettura e della pittura si son mostrati appropriati per l'idealità classica; tuttavia l'ideale, nella sua sfera vera e propria, non è la legge suprema di queste arti e forme d'arte, inquantoché esse non hanno a proprio oggetto, come la scultura, l'individualità che è in sé e per sé, il carattere interamente oggettivo, la bella necessità libera. Ma la forma della scultura deve provenire per intiero dal puro spirito della immaginazione pensante che fa astrazione da ogni accidentalità della soggettività spirituale e della forma corporea, e deve essere libera da ogni preferenza soggettiva per particolarità, libera dal sentimento, dal piacere, dalla varietà dell'emozioni e delle trovate ingegnose. Infatti, quel che ha a disposizione l'artista è, come abbiamo visto, per i suoi prodotti piú alti, solo la corporeità dello spirituale nelle forme esse stesse solo generali della struttura e dell'organismo della figura umana. La sua invenzione si limita sia all'accordo, egualmente generale, dell'interno con l'esterno, sia all'individualità dell'apparenza, che solo lievemente aderisce al sostanziale e con esso si intreccia. La scultura deve dar forma allo stesso modo come gli dèi creano nel proprio regno secondo idee eterne, ma nella restante realtà lasciano il resto alla libertà ed all'egoismo della creatura. I teologi fanno analogamente differenza fra ciò che Dio fa e ciò che l'uomo compie nella sua vanità e nel suo arbitrio; tuttavia l'ideale plastico è al di sopra di simili questioni, in quanto si trova al centro di questa beatitudine e libera necessità,

per la quale né l'astrazione dell'universale, né l'arbitrio del particolare conservano validità e significato.

Questo senso per la plastica perfetta del divino e dell'umano fu soprattutto patrimonio dei greci. La Grecia, vista nei suoi poeti e oratori, nei suoi storici e filosofi, non è ancora colta nel suo centro, se non si prende come chiave la visione dell'ideale della scultura e se non si guardano da questo piano della plastica le figure sia degli eroi epici e drammatici, che degli statisti e dei filosofi realmente vissuti. Infatti, anche i caratteri degli uomini di azione, come quelli dei poeti e dei pensatori, hanno avuto, nei bei giorni della Grecia, questo carattere plastico universale e purtuttavia individuale, uguale all'interno e all'esterno. Essi sono autonomamente cresciuti grandi e liberi sul terreno della loro particolarità in se stessa sostanziale, da sé creandosi e formandosi a ciò che erano e volevano essere. Particolarmente l'epoca di Pericle fu ricca di simili caratteri: Pericle stesso, Fidia, Platone, e soprattutto Sofocle, cosí come Tucidide, Senofonte, Socrate, ognuno nel suo genere, senza che l'uno fosse sminuito da quello dell'altro. Ma tutti sono assolutamente, queste alte nature artistiche, artisti ideali di loro stessi, individui di un solo getto, opere d'arte che si ergono come immortali statue di dèi in cui non vi è nulla di temporale e di caduco. Identica plastica posseggono le opere d'arte che raffigurano i corpi dei vincitori dei giochi olimpici e la stessa apparizione di Frine, che dinanzi alla Grecia intiera sorse nuda dall'acqua come la piú bella di tutte le donne.

Capitolo secondo

L'ideale della scultura

Nel passare a considerare lo stile propriamente ideale della scultura, dobbiamo ancora una volta ricordare che l'arte perfetta necessariamente deve essere preceduta da quella imperfetta, e non solo nel senso della tecnica, che qui per il momento non ci interessa, ma anche dell'idea universale, della concezione e del modo di rappresentare idealmente quest'idea. Noi abbiamo in generale chiamato arte simbolica l'arte che ancora cerca, e cosí anche la pura scultura ha come suo presupposto una fase del simbolico, ma non una fase dell'arte simbolica in generale, cioè dell'architettura, ma una scultura a cui è ancora immanente il carattere del simbolico. Che questo sia il caso per la scultura egiziana, avremo occasione di vederlo piú tardi nel terzo capitolo.

Come lato simbolico di un'arte noi qui dal punto di vista dell'ideale possiamo in generale considerare, in modo del tutto astratto e formale, l'*imperfezione* di ogni arte determinata: p. es., i tentativi che fanno i bambini nel disegnare una figura umana o nell'impastarla con cera e creta. Quel che essi creano è, in tal caso, un semplice simbolo, in quanto si limita ad *alludere* al vivente che dovrebbe manifestare, mentre rimane, rispetto all'oggetto ed al suo significato, completamente infedele. Cosí l'arte è dapprima geroglifica, non segno arbitrario ed accidentale, ma disegno approssimativo dell'oggetto per la rappresentazione. In tal caso una cattiva figura basta,

purché ricordi la forma che essa vuole significare. In egual modo anche la pietà si accontenta di cattive immagini e onora Cristo, Maria o qualsiasi santo anche nelle piú arrabattate riproduzioni, sebbene tali figure siano individualizzate solo da un attributo particolare, per èsempio una lanterna, una gratella, una mola ecc. Infatti alla pietà basta soltanto un ricordo dell'oggetto, e il resto ve lo aggiunge l'animo che deve essere riempito dalla rappresentazione dell'oggetto per mezzo della sua riproduzione per quanto infedele essa sia. Non l'espressione vivente del presente è richiesta, non il presente è quel che ci deve riempir di fervore, ma l'opera d'arte è già contenta di suscitare con le sue figure la rappresentazione generale degli oggetti per quanto esse non siano corrispondenti. Ma la rappresentazione è pur sempre un'astrazione. Io mi posso facilmente rappresentare cose note, come per es. una casa, un albero, un uomo; ma la rappresentazione, per quanto qui riguardi qualcosa del tutto determinato, si arresta ai tratti interamente generali ed è propriamente *rappresentazione* solo quando ha cancellato dall'intuizione concreta la singolarità del tutto immediata degli oggetti e li ha semplificati. Ora, se la rappresentazione che l'opera d'arte è destinata a suscitare, è la rappresentazione del divino, ed essa deve essere riconoscibile per tutti, per un intero popolo, questo fine viene raggiunto principalmente con il fatto che nel modo di raffigurazione non interviene alcun *mutamento*. Con ciò l'arte da un lato diviene convenzionale e dall'altro stazionaria, come è accaduto non solo per l'arte egiziana antica, ma anche per l'arte antica greca e cristiana. L'artista doveva attenersi a forme determinate e ripeterne il tipo.

Noi possiamo quindi ricercare il grande passaggio al

sorgere della bella arte solo colà dove l'artista plasma liberamente secondo la propria idea, dove il lampo del genio illumina il dato tradizionale e conferisce alla raffigurazione freschezza e vitalità. Solo allora il tono dello spirito si estende su tutta l'opera d'arte, che non si limita piú a suscitar nella coscienza una rappresentazione in generale e a richiamare alla memoria un significato piú profondo che lo spettatore porta già in sé, ma giunge a raffigurare questo significato come interamente attualizzato in modo vivo in una figura individuale, per cui né si arresta alla semplice generalità superficiale delle forme, né d'altro lato, per quel che riguarda la piú precisa determinatezza, si attiene ai tratti della realtà comune.

Lo spingersi a questa fase è anche il presupposto necessario per il sorgere della scultura ideale.

Quel che riguardo ad essa dobbiamo qui fissare, tocca i seguenti punti di vista:

In primo luogo, esamineremo, di fronte alle fasi su discusse, il carattere generale della figura ideale e delle sue forme.

In secondo luogo, noi dobbiamo indicare i lati particolari che hanno importanza, la configurazione del volto, il panneggio, l'atteggiamento ecc.

In terzo luogo, la figura ideale non è una forma soltanto universale della bellezza in generale, ma essa include in sé in modo essenziale ad opera del principio dell'individualità che è proprio dell'autentico ideale vivente, anche il lato della particolarizzazione e della sua determinatezza, per cui la cerchia della scultura si allarga in un ciclo di singole statue di dèi, eroi ecc.

1. *Il carattere generale della figura scultorea ideale*

Abbiamo già prima visto piú dettagliatamente quale sia il principio universale dell'ideale classico. Cosí qui ci limiteremo a domandare quale sia la maniera in cui ad opera della scultura questo principio viene a realtà sotto la forma della figura umana. Un piú alto punto di paragone può essere offerto a questo riguardo dalla differenza fra la fisionomia ed il comportamento umano dotati di espressione spirituale e la fisionomia ed il comportamento animale che non vanno oltre la semplice espressione di una animata vitalità naturale in stretta connessione con i bisogni naturali e la rispondente struttura dell'organismo animale per il loro soddisfacimento. Ma anche questo criterio di misura resta indeterminato, giacché la figura umana come tale, né come forma corporea, né come espressione spirituale è di per sé di genere senz'altro ideale. Noi possiamo invece acquistare sulla base dei bei capolavori della scultura greca la precisa percezione di ciò che l'ideale scultoreo deve raggiungere nella espressione spiritualmente bella delle sue figure. In rapporto a questa conoscenza, che richiede vivo amore e una viva perspicacia, fu soprattutto *Winckelmann* che con l'entusiasmo della sua intuizione riproduttiva ed insieme con intelligenza ed avvedutezza bandí ogni discussione vaga sull'ideale della bellezza greca, perché caratterizzò in modo determinato e puntuale le forme delle parti, con un procedimento ch'era l'unico ad essere fruttuoso. Ai risultati a cui è giunto si possono certo aggiungere molte singole osservazioni acute, eccezioni e cosí via, ma ci si deve ben guardare dal dimenticare, a causa di qualche dettaglio o di singoli errori in cui è caduto, la cosa fondamentale da lui fissata, che deve sempre essere premessa come l'essenziale, comunque si arricchiscano

le nostre conoscenze. Ciononostante, non può negarsi che dalla morte di Winckelmann le conoscenze relative ad antiche sculture non solo sono cresciute essenzialmente di numero, ma hanno raggiunto un livello piú solido rispetto allo stile di queste opere e della valutazione della loro bellezza. È vero che Winckelmann ebbe sotto gli occhi un gran numero di statue egiziane e greche; ma oggi ci sono in piú le sculture di Egina ed i capolavori di cui una parte è attribuita a Fidia ed il resto deve essere della sua epoca e della sua scuola. Insomma, noi oggi abbiamo precisa familiarità con un grande numero di sculture, statue e rilievi, che in base al rigore del loro stile ideale sono da collocare nell'epoca della piú alta fioritura dell'arte greca. È noto che dobbiamo questi meravigliosi monumenti della scultura greca alle fatiche di Lord Elgin, che, come ambasciatore inglese in Turchia, fece trasportare in Inghilterra dal Partenone di Atene e da altre città greche statue e rilievi di grandissima bellezza. Si sono chiamati questi acquisti spoliazioni di templi, e sono stati aspramente riprovati, ma in effetti Lord Elgin ha salvato queste opere dalla distruzione totale a cui andavano incontro, per l'Europa, e per questa impresa egli merita sempre la nostra riconoscenza. Inoltre, in questa occasione l'interesse di ogni intenditore ed appassionato d'arte è stato attirato su un'epoca e su un genere di manifestazione della scultura greca, che costituiscono, con la gravità ancora salda del loro stile, la vera e propria grandezza ed altezza dell'ideale. Quel che l'opinione pubblica ha apprezzato nelle opere di quest'epoca non è l'incanto e la grazia delle forme e dell'atteggiamento, né l'attrattiva dell'espressione che già, come nel tempo successivo a Fidia, è rivolta all'esterno e ha come fine di suscitare piacere in colui che la contempla, e neppure la delicatezza ed audacia dell'esecuzione. La lode generale

va invece all'espressione dell'autonomia, del basarsi su di sé, propria a queste figure. In particolare, l'ammirazione è suscitata in massimo grado dalla libera vitalità, dalla compenetrazione e dominio totale del naturale e del materiale con cui l'artista ha qui ammorbidito, vivificato e dotato di un'anima il marmo. E, quando si è giunti alla fine, si ritorna sempre a lodare, in particolare, la figura del dio del fiume in riposo, che appartiene alle cose piú belle che l'antichità ci abbia tramandato.

a) La vitalità di queste opere risiede nel fatto che esse sono liberamente create dallo spirito dell'artista. L'artista in tale fase non si accontenta di darci, di ciò che vuole raffigurare, un'idea generale per mezzo di contorni approssimativi, allusioni ed espressioni egualmente generali, né, d'altra parte nei riguardi dell'individuale e del singolo egli assume le forme quali le ha accidentalmente ricevute dall'esterno. Perciò non le riproduce con fedeltà rispetto a questo accidentale, ma sa porre con libera sua creazione il singolo lato empirico di accidentalità particolari in un accordo a sua volta individuale con le forme generali della figura umana. Questo accordo, poi, si mostra completamente compenetrato dal contenuto spirituale di ciò che è chiamato a portare ad apparenza, cosí come parimenti palesa la vitalità, la concezione e l'animazione che l'artista possiede. Il lato universale del contenuto non è creato dall'artista, ma gli è dato interamente dalla mitologia e dalle leggende, cosí come egli trova già dato anche l'universale e le singolarità della figura umana. Ma la libera viva individualizzazione che egli fa trasparire attraverso tutte le parti è concezione, opera e merito suoi propri.

b) L'effetto e l'incanto di questa vitalità e libertà sono prodotti solo dalla precisione, dalla fedeltà coscienziosa dell'elaborazione di tutte le singole parti, alla quale

è indispensabile la conoscenza e l'intuizione piú determinata della natura di queste parti, sia nel loro stato di quiete, che nel movimento. Il modo in cui le diverse membra si dispongono, si stendono, si arrotondano, si appiattiscono ecc., in ogni stato di quiete e di moto, deve essere espresso nel modo piú preciso. Questa elaborazione e presentazione approfondita di tutte le singole parti si trova in tutte le opere antiche, e l'animazione viene ottenuta soltanto con l'infinito scrupoloso rispetto della verità. All'occhio, quando guarda tali opere, un gran numero di differenze rimane dapprima indistinto ed esse vengono in evidenza solo con una certa illuminazione per mezzo di un maggiore contrasto di luce ed ombre, oppure possono essere conosciute solo al tatto. Ma, benché queste fini sfumature non possano notarsi a prima vista, non per ciò va perduta l'impressione generale che producono. Esse, da una parte, compaiono quando lo spettatore cambia di posto; dall'altra essenzialmente si origina da loro il sentimento della fluidità organica di tutte le membra e delle loro forme. Questo soffio di vita, questa anima di forme materiali risiede unicamente nel fatto che ogni parte esiste compiutamente per sé nella sua particolarità, ma al contempo, per la grandissima ricchezza dei passaggi, si trova in stretta connessione non soltanto con ciò che gli sta accanto, ma con il tutto. Perciò la figura è perfettamente animata in ogni suo punto; anche il piú piccolo dettaglio risponde ad un fine, ogni cosa ha la sua differenza, la sua peculiarità e il suo contrassegno, pur rimanendo in totale fluidità, pur valendo e vivendo solo nel tutto, cosicché è possibile riconoscere il tutto anche nei frammenti, e una simile parte isolata permette l'intuizione ed il godimento di una totalità intatta. Sebbene ora la maggior parte delle statue siano danneggiate e la loro superficie sia stata corrosa dalle in-

temperie, la pelle sembra morbida ed elastica, e dal marmo stesso, come p. es. nella famosa testa di cavallo, traspare ancora la forza vitale piena di ardore. Questo lieve trascorrere dei contorni organici gli uni negli altri, a cui una coscienziosissima elaborazione si unisce senza che vengano a formarsi superfici regolari o parti solo arrotondate, convesse, e ciò che soltanto dà quel soffio di vitalità, quella morbidezza e idealità di tutte le parti, quell'armonia che si spande sul tutto come l'alito spirituale dell'animazione.

c) Benché nei dettagli e nell'insieme le forme siano espresse con fedeltà, questo non è tuttavia un copiare puro e semplice del naturale come tale. Infatti la scultura ha sempre da fare soltanto con l'astrazione della forma, per cui da un lato deve staccare dal corporeo ciò che vi è di propriamente naturale, cioè quel che allude alle mere funzioni naturali; dall'altro non deve giungere fino alla particolarizzazione estrema, ma come è p. es. il caso per i capelli, deve cogliere e raffigurare solo l'aspetto generale delle forme. Unicamente in questo modo si mostra la figura umana quale deve mostrarsi nella scultura, come figura ed espressione dello spirito, invece che come semplice forma naturale. A ciò si connette strettamente il lato per cui il contenuto spirituale, pur esprimendosi con la scultura nel *corporeo*, tuttavia, nell'ideale autentico non entra *tanto* nell'esterno, che questo come tale possa con il suo incanto e la sua grazia attirare da solo o in misura prevalente il piacere dello spettatore. Al contrario, l'ideale autentico e piú rigoroso deve, sí, dar corpo alla spiritualità e renderla presente con la figura e la sua espressione soltanto, ma deve pur sempre mostrare che la figura è unicamente tenuta insieme, sorretta e completamente compenetrata da questo suo contenuto spirituale. Il pulsare della vita, la morbidezza e la grazia, op-

pure la pienezza sensibile e la bellezza dell'organismo corporeo non devono costituire per sé il fine della raffigurazione piú di quanto l'individuale della spiritualità non debba procedere all'espressione del soggettivo reso affine ed avvicinato allo spettatore nella particolarità sua propria.

2. *I lati particolari della figura scultorea ideale come tale*

Nel volgerci ora ad esaminare in modo piú determinato i momenti principali che si incontrano nella figura scultorea ideale, intendiamo seguire nell'essenziale Winckelmann, che con grandissima sensibilità e felicemente ha indicato le forme particolari e i modi in cui esse sono state trattate e plasmate dagli artisti greci, per poter valere come ideale della scultura. La vitalità, questa fluidità totale, si sottrae, sí, alle determinazioni dell'intelletto, che qui non è in grado di fissare e compenetrare il particolare come nell'architettura, ma nell'insieme tuttavia, come abbiamo già visto, è possibile indicare una connessione fra la libera spiritualità e le forme corporee.

La prima differenza generale che a questo riguardo possiamo fare, interessa la determinazione dell'opera di scultura in generale, secondo cui la figura umana deve esprimere lo *spirituale*. Ora, l'espressione spirituale, sebbene debba riversarsi sull'intera apparenza corporea, si concentra soprattutto nella *configurazione del volto*, mentre le restanti membra sono in grado di riflettere in sé lo spirituale solo con il loro *atteggiamento*, nella misura in cui questo proviene dallo spirito in sé libero.

Cominceremo con il considerare *dapprima* le forme ideali della testa, per parlare, *in secondo luogo*, dell'atteggiamento del corpo e chiudere, *in terzo luogo*, con il principio del panneggio.

a) *Il profilo greco*

Nella configurazione idale della testa umana, ci imbattiamo in primo luogo nel cosiddetto *profilo greco.*

α) Questo profilo è dato dal modo specifico con cui si uniscono fronte e naso, dalla linea, cioè, quasi retta o solo dolcemente incurvata, con cui il naso prosegue senza interruzione la fronte, e inoltre dalla direzione perpendicolare di questa linea rispetto ad un'altra che, tirata dalla radice del naso verso il canale auricolare, forma con la prima un angolo retto. Questo è il rapporto che generalmente intercorre fra naso e fronte nella bella scultura ideale, per cui è da domandare se si tratti di una accidentalità semplicemente nazionale ed artistica oppure di una necessità fisiologica.

Camper, il noto fisiologo olandese, ha in particolare caratterizzato questa linea come la linea di bellezza del volto, in quanto vi trova la differenza essenziale fra la configurazione del volto umano ed il profilo animale, e ne ha quindi anche seguito le modificazioni presso le diverse razze umane; in relazione a quest'ultimo punto è però contraddetto da *Blumenbach* (*De varietate nativa*, par. 60). Ma in generale la linea accennata è in effetti una differenziazione molto netta del volto umano dal muso animale. Nelle bestie il muso e le ossa del naso formano, sí, una linea piú o meno retta, ma la prominenza specifica del muso animale che si spinge in avanti quasi come diretta relazione pratica con gli oggetti, si determina essenzialmente in rapporto al cranio, su cui le orecchie sono poste piú in alto o piú in basso, cosicché una linea tracciata verso la radice del naso o la mascella superiore, nel punto di inserimento dei denti, forma con il cranio non un angolo retto, come nell'uomo, ma un angolo acuto. Ogni uomo ha per sé un sentimento ge-

nerale di questa differenza, il quale è certo possibile ricondurre a pensieri piú precisi.

αα) Nella testa animale quel che è prominente è la bocca come apparato per la nutrizione, dotata di mascella superiore ed inferiore, dei denti e dei muscoli masticatori. A questo organo principale gli altri sono aggiunti solo come accessori utili e coadiuvanti; innanzi tutto il naso, per cercare col fiuto il cibo, in via subordinata l'occhio, per osservare attentamente. La prominenza marcata di queste forme esplicitamente volte al bisogno naturale ed alla sua soddisfazione, conferisce alla testa animale l'espressione di una semplice rispondenza alle funzioni naturali, con esclusione di ogni idealità spirituale. Cosí, partendo dall'apparato per la nutrizione, è possibile intendere l'intero organismo animale. Infatti il genere determinato di nutrimento esige una struttura determinata della bocca, una particolare specie di denti, con cui sono a loro volta strettamente connessi la struttura delle mascelle, dei muscoli masticatori, degli zigomi ed inoltre la colonna vertebrale, il femore, gli artigli ecc. Il corpo animale serve a meri fini naturali e acquista, a causa di questa dipendenza dal lato solo sensibile del nutrimento, l'espressione della non spiritualità. Se ora il volto umano, già nella sua forma corporea, deve avere un'impronta spirituale, quegli organi che nell'animale appaiono piú significativi, non possono nell'uomo non passare in seconda linea e far posto a quelli che indicano un rapporto non pratico, ma *teoretico*, ideale.

ββ) Il volto umano ha quindi un *secondo* centro in cui si palesa il rapporto animato, spirituale con le cose. Si tratta della parte *superiore* del viso, della fronte intelligente e, al di sotto, dell'occhio, tutto anima, insieme con il suo contorno. Infatti, l'intelligenza, la riflessione, il ripiegarsi in sé dello spirito, il cui interno traspare dall'oc-

chio in chiara concentrazione, è in connessione con la fronte. Con questa prominenza della fronte, mentre la bocca e gli zigomi sono rientrati, il volto umano acquista il carattere *spirituale*. Questo sporgere della fronte diviene perciò necessariamente l'aspetto determinante di tutta la struttura del cranio, che non è piú sfuggente né costituisce il lato di un angolo acuto, il cui vertice estremo forma la bocca; ma al contrario, partendo dalla fronte e passando per il naso fino alla punta del mento, si può tirare una linea che forma, con una seconda linea, tirata dall'occipite verso la sommità della fronte, un angolo retto o pressappoco tale.

γγ) *In terzo luogo*, il passaggio e il punto di unione fra la parte inferiore e superiore del volto, fra la fronte che è solo teoretica e spirituale e l'organo pratico del nutrimento, è costituito dal *naso*. Esso, anche per la sua funzione naturale come organo dell'odorato, sta nel mezzo fra rapporto pratico e rapporto teoretico con il mondo esterno. Invero esso, in questa sua posizione di centro, rientra ancora nel bisogno animale, giacché l'odorato è connesso in modo essenziale con il gusto; ed infatti anche nelle bestie il naso è al servizio della bocca e della nutrizione. Tuttavia l'odorato non è ancora un reale consumo pratico degli oggetti, come avviene per il mangiare e il degustare, ma esso prende soltanto il risultato del processo che gli oggetti subiscono a contatto con l'aria ed il di lei invisibile ed intimo dissolvere. Ora, se il passaggio dalla fronte al naso è cosí fatto che la prima per sé si inarca e si ritrae indietro rispetto al naso, il quale a sua volta risulta incavato verso la fronte per poi divenire prominente, le due parti del volto, quella teoretica della fronte e quella rivolta al pratico, il naso e la bocca, formano una marcata opposizione da cui il naso, che appartiene ad entrambi i sistemi, per chiamarli cosí, è

tratto dalla fronte al sistema boccale. La fronte acquista allora, nella sua posizione isolata, una espressione di durezza e di ostinata concentrazione spirituale in sé di fronte all'eloquente comunicazione della bocca, che diviene organo della nutrizione e prende al contempo al suo servizio il naso come strumento per l'inizio del godimento, per il proposito di odorare, e lo mostra rivolto al bisogno fisico. Inoltre si lega a ciò l'accidentalità della forma, di cui naso e fronte possono presentarci indeterminabili modificazioni. Il genere di arcuazione della fronte, l'essere sporgente o rientrata, non hanno una determinatezza fissa, ed il naso può essere piatto o a punta, pendente, ricurvo, piú incavato e all'insú.

Invece, nell'addolcimento e nell'appianamento, nella bella armonia che il profilo greco produce fra la parte superiore ed inferiore del volto con la connessione dolcemente continua fra la fronte spirituale ed il naso, quest'ultimo, proprio per questa connessione, appare piú appropriato alla fronte, acquistando cosí, in quanto innalzato al sistema dello spirituale, un'espressione ed un carattere spirituali. L'odorare diviene, per cosí dire, un odorare teoretico, un naso raffinato per lo spirituale. E appunto esso, arricciandosi, ecc., e per quanto insignificanti possano essere questi movimenti, si mostra prontissimo ad esprimere valutazioni e sentimenti di ordine spirituale. Cosí p. es., di una persona superba diciamo che cammina con il naso all'insú, oppure attribuiamo impertinenza ad una ragazza che abbia il nasino rialzato.

Lo stesso dicasi per la *bocca*. Essa da una parte è determinata ad essere strumento per la soddisfazione della fame e della sete, ma dall'altra esprime anche stati spirituali, disposizioni d'animo e passioni. A questo proposito già negli animali essa serve a gridare, e nell'uomo serve per parlare, ridere, sospirare, ecc.; nel qual caso i tratti

della bocca hanno già una caratteristica connessione con gli stati spirituali della persuasiva comunicazione, della gioia, del dolore, ecc.

Certo si può obiettare che una simile configurazione del volto si è presentata come quella propriamente bella solo ai *greci*, mentre cinesi, ebrei, egiziani hanno considerato belle o ancora piú belle configurazioni interamente diverse o addirittura opposte, cosicché, istanza contro istanza, non sarebbe affatto provato che il profilo greco sia il tipo dell'autentica bellezza. Ciò però è solo un discorrere superficiale. Il profilo greco non deve essere considerato come forma solo esteriore ed accidentale, ma appartiene all'ideale della bellezza in sé e per sé, perché, in primo luogo, esso è quella conformazione del volto, in cui l'espressione dello spirituale pone interamente in secondo piano quel che è semplicemente naturale; e, in secondo luogo, piú di ogni altro si sottrae all'accidentalità della forma, pur senza mostrare una semplice conformità a leggi e bandire qualsiasi individualità.

β) Per quel che riguarda poi piú dettagliatamente le singole forme, voglio qui mettere in rilievo solo alcuni punti fondamentali fra i numerosi dettagli di quel che qui sarebbe da citare. Possiamo a questo riguardo, *per prima cosa*, parlare della fronte, dell'occhio e dell'orecchio come della parte del volto che di piú si riferisce al teoretico ed allo spirituale, ed alla quale si aggiungono, *in secondo luogo*, naso, bocca e mento come configurazioni che appartengono relativamente di piú al pratico. *In terzo luogo*, dobbiamo parlare dei capelli come contorno esteriore con cui la testa si arrotonda in sé in un bell'ovale.

αα) La *fronte*, nell'ideale della figura scultorea classica non è né prominente né in generale alta, poiché, pur dovendo comparire nella conformazione del volto lo spi-

rituale, la scultura deve manifestare non la spiritualità come tale, ma l'individualità che ancora si esprime interamente nel corporeo. P. es., nelle teste di Ercole, la fronte è a preferenza bassa, giacché Ercole possiede piú la forza muscolare rivolta all'esterno che quella spirituale indirizzata all'interno. Per il resto la fronte appare piú volte modificata, piú bassa nelle figure muliebri, attraenti e giovanili, piú alta in quelle dignitose e spiritualmente piú pensierose. Rispetto alle tempie essa non forma un angolo acuto, e neppure si incava alle tempie, ma si arrotonda in forma ovale con una dolce curva ed è ricoperta di capelli. Infatti gli angoli acuti privi di capelli alle tempie sono propri soltanto alla decrepitezza della vecchiaia crescente e non alla giovinezza eternamente in fiore degli dèi e degli eroi ideali.

Nei riguardi dell'*occhio* noi possiamo subito stabilire che alla figura scultorea ideale manca, oltre al colore pittorico vero e proprio, anche lo *sguardo*. Si può cercare di dimostrare storicamente che gli antichi hanno dipinto gli occhi in alcune statue di Minerva e di altri dèi, giacché vi si sono trovate tracce di colore. Tuttavia con le immagini sacre gli artisti si sono tenuti il piú possibile al tradizionale, spesso contro il buon gusto. Per altri dèi risulta che essi certamente possedevano occhi fatti di pietre preziose. Ciò però proviene dal piacere, di cui si è fatto su cenno, di ornare le statue degli dèi nel modo piú ricco e lussuoso possibile. Nell'insieme questo riguarda gli inizi, oppure tradizioni religiose ed eccezioni; e inoltre la colorazione non dà sempre all'occhio lo sguardo in sé concentrato, che solo conferisce ad esso un'espressione completa. Noi possiamo quindi considerare qui come accertato che nelle statue e nei busti veramente classici e liberi che ci sono pervenuti dall'antichità manca sia la pupilla che l'espressione spirituale dello

sguardo. Infatti, sebbene spesso sul globo oculare la pupilla sia tracciata o indicata da uno scavo conico o da un tratto che esprime il punto focale della pupilla e quindi una specie di sguardo, ciò tuttavia appartiene alla forma del tutto esteriore dell'occhio e non è la sua animazione, lo sguardo come tale, lo sguardo dell'anima interna.

Viene qui in mente l'idea che troppo debba costare all'artista sacrificare l'occhio, questa animazione semplice. Ad ogni uomo si guarda prima di tutto negli occhi, per trovarvi un sostegno, un punto per chiarire e spiegare l'intera sua apparenza che si può cogliere nel modo piú semplice nel punto unitario dello sguardo. Lo sguardo è ciò che è piú ricco di anima, è la concentrazione dell'intimità e della soggettività senziente; con lo sguardo l'uomo si pone in unità con l'altro uomo come con una stretta di mano e anzi ancor piú rapidamente. E la scultura deve rinunziare a tanta ricchezza di anima. Nella pittura, invece, questa espressione del soggettivo compare, per mezzo delle sfumature dei colori, o in tutta la sua intimità o in molteplice contatto con le cose esterne e gli interessi e i sentimenti e le passioni particolari che ne scaturiscono. Ma la sfera dell'artista nella scultura non è né l'intimità in sé dell'anima, la concentrazione di tutto l'uomo nell'io semplice che appare nello sguardo come questo estremo punto focale, né è la soggettività dispersa, intrecciata con il mondo esterno. La scultura ha come fine la totalità della figura esterna, in cui deve dispiegare l'anima e raffigurarla mediante tale molteplicità, cosicché non le sono permessi né il ritorno all'unico punto semplice dell'anima né l'istantaneità dello sguardo. L'opera di scultura non possiede un'interiorità come tale che si palesi anche per sé come questo ideale dello sguardo di contro alle altre parti del corpo, e che

si presenti nell'opposizione di occhio e corpo. Ciò che l'individuo è come interno, come spirituale, resta, invece, del tutto effuso nella totalità della figura che è riunita solo dallo spirito di colui che contempla, dall'osservatore. *In secondo luogo*, l'occhio è volto a guardare il mondo esterno; essenzialmente esso guarda qualcosa, mostrando cosí l'uomo nella sua relazione con una esteriorità molteplice ed insieme nel suo sentire ciò che lo circonda e che intorno a lui si svolge. L'autentica figura scultorea, però, è sottratta proprio a questo legame con le cose esterne e, immersa nel sostanziale del suo contenuto spirituale, è in sé autonoma senza dispersione e intrecci. *In terzo luogo*, lo sguardo sviluppa tutto il suo significato attraverso l'espressione del resto della figura, nei suoi gesti e parole, benché si distacchi da questo sviluppo come il punto solo formale della soggettività, nel quale si raccoglie tutta la molteplicità della figura e del suo ambiente. Ma questa ampiezza particolare è estranea al plastico, per cui l'espressione specifica dello sguardo che non trovasse al contempo nel tutto della figura il suo ulteriore corrispondente svolgimento, sarebbe solo un'accidentale particolarità, che la figura scultorea deve tener lontana da sé. Per questi motivi la scultura non solo non è affetta da alcuna privazione per l'assenza di sguardo delle sue figure, ma *deve* far mancare, secondo l'intero suo livello, questo genere di espressione dell'anima. È prova della grande sensibilità degli antichi il fatto che essi conobbero saldamente la delimitazione ed i confini della scultura, restando rigorosamente fedeli a questa astrazione. Questo è il loro superiore *intelletto* nella pienezza della loro ragione e nella totalità della loro intuizione. Certo, nella scultura antica si incontrano casi in cui l'occhio guarda verso un punto determinato, come p. es., nella statua,

piú volte citata, del fauno che contempla il giovine Bacco. Questo sorriso è espresso come ricco di anima, ma anche qui l'occhio non vede e le statue divine vere e proprie nelle loro situazioni semplici non sono raffigurate con un cosí specifico riferimento alla direzione dell'occhio e dello sguardo.

Per quel che riguarda, poi, la *forma* dell'occhio nelle opere di scultura ideali, esso è grande, aperto, ovale e, rispetto alla sua posizione, affossato, e ad angolo retto con la linea della fronte e del naso. La grandezza dell'occhio possiede, secondo Winckelmann (Winckelmann, *Opere*, vol. IV, lib. 5, c. 5, par. 20, p. 198), tanta bellezza quanto una luce grande è piú bella di una piccola. "Ma la grandezza," egli prosegue, "è proporzionata all'orbita o al suo incavo e si esterna nel taglio e nell'apertura delle palpebre, di cui quella superiore negli occhi belli descrive, nei riguardi dell'angolo interno, un arco piú rotondo di quello inferiore." Nelle teste di profilo di sublime fattura lo stesso globo oculare forma un profilo ed acquista appunto con tale apertura sezionata una magnificenza ed uno sguardo aperto la cui luce al contempo, secondo l'osservazione di Winckelmann, è segnata sulle monete da un punto in rilievo sul globo oculare. Ma non tutti gli occhi grandi sono belli, giacché essi divengono tali, per un lato, solo con lo slancio delle palpebre, dall'altro, per la loro posizione profonda. L'occhio, infatti, non deve essere sporgente, quasi fosse proiettato all'esterno, giacché questo rapporto con il mondo esterno è cosa remota per l'ideale ed al suo posto subentra il ritornare a sé, al sostanziale essere in sé dell'individuo. Ma la prominenza degli occhi ci ricorda tuttavia subito che il globo ora è spinto in avanti, ora è tratto indietro e, specialmente quando si guarda ad occhi spalancati, mostra solo che l'uomo è assente,

standosene senza pensieri, oppure immerso, con lo spirito interamente lontano, nella contemplazione di un qualsiasi oggetto sensibile. E nell'ideale della scultura antica, l'occhio è situato anzi piú profondamente che in natura (Winckelmann, *loc. cit.*, par. 21). Winckelmann spiega ciò con il fatto che nelle statue piú grandi, piú lontane allo sguardo dello spettatore, l'occhio, senza questa posizione piú profonda, essendo inoltre il globo oculare di solito liscio, sarebbe stato senza significato e quasi spento, se il giuoco di luce ed ombre aumentato appunto dal rilievo dell'orbita, non avesse reso piú efficace l'occhio. Ma questa profondità dell'occhio possiede ancora un altro significato. Infatti, se con quest'accorgimento la fronte spicca piú che in natura, la parte pensosa del volto prevale e l'espressione spirituale risalta piú nettamente, mentre la maggiore intensità dell'ombra nella cavità dell'occhio fa avvertire da parte sua una profondità ed una interiorità concentrata, un esser ciechi verso l'esterno ed un ripiegarsi verso l'essenziale dell'individualità, la cui profondità si effonde sull'intera figura. Anche sulle monete dell'epoca migliore gli occhi sono profondi e le orbite innalzate. Invece le sopracciglia non sono rappresentate con un piú vasto arco di piccoli peli, ma sono solo accennate dalla sottigliezza tagliente delle orbite, che tracciano come una corona ellittica intorno agli occhi, senza interrompere la continuità della fronte, come fanno invece le sopracciglia con il loro colore e il loro rilievo relativo. L'arcuazione maggiore e quindi piú autonoma delle sopracciglia non è mai stata ritenuta come bella.

In terzo luogo, Winckelmann dice delle *orecchie* (*loc. cit.*, par. 29) che gli antichi le eseguivano con grandissima cura, cosicché, p. es. in pietre incise, la poca cura nell'eseguire l'orecchio è un incontrovertibile segno della falsità dell'opera d'arte. Particolarmente i ritratti riproducevano

spesso la forma peculiarmente individuale delle orecchie. Perciò si potrebbe sovente ricostruire la persona raffigurata, se è conosciuta, dalla forma dell'orecchio, e quindi, p. es., da un orecchio avente una apertura interna insolitamente grande, concludere che si tratta di una statua di Marco Aurelio. Anzi gli antichi sarebbero arrivati fino ad alludere al deforme stesso. Winckelmann cita, come un genere proprio di orecchie in teste ideali, quelle p. es., di alcune teste di Ercole, che sono appiattite e tumefatte nei padiglioni cartilaginosi. Queste orecchie indicano lottatori e pancratiasti; ed Ercole (*loc. cit.*, par. 34) aveva appunto riportato nei giuochi in onore di Pelope a Elide la palma come pancratiasta.

ββ) Nei riguardi della parte del volto che per la funzione naturale si riferisce di piú al lato pratico dei sensi, noi dobbiamo parlare, *in secondo luogo*, della forma piú determinata del naso, della bocca, del mento.

La diversità della forma del *naso* dà al volto la forma piú varia e le piú molteplici differenze di espressione. P. es., siamo abituati a porre in connessione un naso dritto dalle narici sottili con un'acuta intelligenza, mentre un naso largo e pendente o bestialmente rincagnato ci fa pensare alla sensualità, alla ottusità e alla brutalità in genere. Ma nella forma ed espressione la scultura deve tenersi fuori sia da tali estremi, che dai loro particolari gradi intermedi, per cui essa evita, come abbiamo già visto per il profilo greco, non solo la separazione netta dalla fronte, ma anche la forma incurvata in basso ed in alto, la punta troppo acuta, l'arrotondamento eccessivo, la gibbosità nel centro e l'avvallamento rispetto alla fronte o alla bocca, in generale il naso troppo tagliente e pronunciato, in quanto pone, al posto di queste molteplici modificazioni, una forma, per cosí dire, indifferente, sebbene sempre leggermente animata dalla individualità.

La parte piú bella del volto dopo l'occhio è la *bocca*, quando essa è configurata non secondo la sua finalità naturale di servire come strumento per il mangiare ed il bere, ma secondo la sua significanza spirituale. A questo riguardo la bocca, per varietà e ricchezza di espressione, è seconda solo all'occhio, quantunque sia in grado di manifestare in modo vivo le piú fini sfumature della derisione, del disprezzo, dell'invidia, l'intera gradazione della gioia e del dolore, con i piú lievi movimenti ed il loro rapido gioco; ed allo stesso modo essa indichi nella sua forma di riposo la grazia, serietà, sensualità, ritrosia, dedizione ecc. La scultura però si serve meno di essa per la sfumatura particolare dell'espressione spirituale e deve soprattutto eliminare dalla forma e dal taglio delle labbra quel che è semplicemente sensibile e che allude ai bisogni naturali. Essa perciò configura la bocca in genere né troppo sottile, né troppo piena, perché labbra troppo sottili indicano meschinità di sentimenti; egualmente, il labbro inferiore è piú pieno di quello superiore, come lo aveva anche Schiller, in cui la forma della bocca rivelava la significanza e ricchezza di animo. Questa forma piú ideale delle labbra dà, in confronto alla bocca degli animali, la sembianza di un certo distacco dai bisogni naturali, mentre nella bestia la parte superiore sporgente fa subito pensare al buttarsi sul cibo e all'afferrarlo. Nell'uomo, la bocca, secondo il riguardo spirituale, è principalmente la sede del discorso, è l'organo della libera mediazione dell'interno cosciente, cosí come l'occhio è l'espressione dell'anima senziente. Inoltre gli ideali della scultura non hanno le labbra serrate, ma nelle opere appartenenti all'epoca di fioritura dell'arte (*loc. cit.*, par. 25, p. 206) la bocca sta un poco aperta, pur senza far vedere i denti, che non hanno niente a che fare con l'espressione dello spirituale. Si può spiegare ciò con il fatto che nell'attività dei sensi, parti-

colarmente quando si fissano intensamente, fermamente, determinati oggetti, la bocca si chiude, mentre si apre leggermente e gli angoli della bocca si piegano appena un poco, quando si è liberamente immersi in sé senza guardare all'esterno.

In terzo luogo, infine, il *mento* completa nella sua forma ideale l'espressione spirituale della bocca, quando non manca interamente, come negli animali, oppure non è rientrante e magro, come nelle sculture egiziane, ma scende piú del solito e, nella pienezza rotonda della sua forma armata, acquista maggior grandezza, specialmente se il labbro inferiore è piú corto. Un mento pieno, infatti, dà l'impressione di una certa sazietà e calma. Vecchie tutte in faccende hanno, invece, mento e muscoli secchi, magri e malsicuri, e Goethe paragona, p. es. le mascelle a due pinze pronte ad afferrarti. Tutta questa inquietudine viene a perdersi in un mento pieno. Tuttavia le fossette, che vengono oggigiorno ritenute qualcosa di bello, in quanto grazia casuale, non appartengono essenzialmente alla bellezza, mentre un grande mento rotondo vale come segno caratteristico indiscutibile di teste antiche. Nella Venere Medicea, p. es., esso è piú piccolo, ma si è scoperto che ha subíto delle mutilazioni.

γγ) A conclusione ci resta da parlare solo dei *capelli*. Questi in generale possiedono il carattere di una produzione piú vegetale che animale e sono una prova piú della debolezza che della forza dell'organismo. I barbari portano i capelli tagliati tutt'attorno, oppure li lasciano cadere lisci, ma non li arricciano e non li ondulano. Gli antichi, invece, spendevano molta cura, nelle loro sculture ideali, intorno ai capelli, mentre i moderni sono meno abili e se ne curano di meno. Certo anche gli antichi, se lavoravano una pietra troppo dura, non arricciavano i capelli in boccoli liberamente cascanti, ma li raffigurava-

no (Winckelmann, *loc. cit.*, par. 37, p. 218) tagliati corti e poi come finemente pettinati. Nelle statue di marmo, però, dell'epoca migliore sono abbondanti e arricciati nelle teste maschili, e in quelle femminili, in cui i capelli sono rialzati e legati in alto, si vede perlomeno, come dice Winckelmann, che essi sono disegnati a forma serpentina e con netta scavatura, per dar loro varietà oltre che luce ed ombre, il che non può accadere con solchi meno profondi. Inoltre la disposizione e la direzione dei capelli varia negli dèi particolari. Analogamente, anche la pittura cristiana presenta Cristo con un genere determinato di scriminatura e di riccioli, ed oggigiorno molti, seguendo questo modello, si danno l'aspetto di Gesú Cristo.

γ) Queste parti specifiche, secondo la loro forma, vanno riunite ora alla testa come a un tutto. La forma bella viene qui determinata da una linea che è moltissimo vicino all'ovale e dissolve in armonia ed in una ininterrotta morbida connessione di forma ogni angolosità ed ogni linea dritta e acuta. Ma non perciò essa è semplicemente regolare e astrattamente simmetrica, né, come le altre parti del corpo, ha una multilaterale diversità di linee variamente dirette e curvate. Per formare questo ovale in sé ritornante sono necessari, specialmente per la parte anteriore del volto, un bello e libero slancio dal mento all'orecchio, ed insieme la linea su accennata che la fronte descrive lungo le orbite. Egualmente, ci vogliono l'arco che il profilo forma dalla fronte al mento, passando per la punta del naso, ed insieme la bella incurvatura dall'occipite alla nuca.

Tanto volevo dire della forma ideale della testa, senza abbandonarmi ad altri dettagli.

b) *Posizione e movimento del corpo*

Per quel che riguarda le altre membra, il collo, il petto, il dorso, il tronco, le braccia, le mani, le cosce ed i piedi, esiste qui un ordine diverso. Essi, pur potendo essere belli nella loro forma, tuttavia sono belli solo sensibilmente, in modo vivo, e, al contrario del volto, non esprimono già lo spirituale con la loro forma come tale. Gli antichi pure per la forma di queste membra e la loro elaborazione hanno dimostrato il piú alto senso di bellezza, ma anche queste forme nella scultura autentica non devono affermarsi semplicemente come bellezza del vivente, bensí, in quanto membri della figura *umana*, devono avere anche l'aspetto dello spirituale nella misura in cui la corporeità come tale lo permette. Altrimenti l'espressione dell'interno si concentrerebbe solo nel viso, mentre nella plastica della scultura lo spirituale deve apparire appunto effuso per tutta la figura, e non isolarsi per sé di contro al corporeo.

Se noi ora chiediamo con che mezzo il petto, il tronco, il dorso e le estremità collaborino all'espressione dello spirito e possano quindi accogliere, oltre alla bella vitalità, anche l'alito di una vita spirituale, i mezzi sono i seguenti:

in primo luogo, la posizione in cui le membra sono reciprocamente messe, nella misura in cui questa posizione procede dall'interno dello spirito ed è liberamente determinata dall'interno;

in secondo luogo, il movimento o la quiete nella loro piena bellezza e libertà di forma;

in terzo luogo, questo genere di posizione e movimento, nel suo portamento e nella sua espressione determinati, precisa la situazione particolare in cui è colto l'ideale che non può essere mai ideale solo in astratto.

Anche su questi punti voglio aggiungere alcune osservazioni generali.

α) Nei riguardi della *posizione* la prima cosa che si offre ad una considerazione anche superficiale è la posizione *eretta* dell'uomo. Il corpo animale si muove parallelamente al terreno, bocca e occhio proseguono nella stessa direzione della colonna vertebrale, e la bestia non può eliminare da sé autonomamente questo suo rapporto con la gravità. Nell'uomo avviene invece il contrario, in quanto l'occhio che guarda dritto forma nella sua direzione naturale un angolo retto con la linea della gravità e del corpo. L'uomo può certo anche camminare a quattro zampe, come gli animali, ed i bambini in effetti lo fanno; ma non appena la coscienza incomincia a svegliarsi, l'uomo si libera da questo animalesco legame al suolo e se ne sta libero per sé in posizione eretta. Questa posizione è un atto di volontà, giacché, se noi cessiamo di volerlo, il nostro corpo crolla e cade a terra. Perciò la posizione eretta ha già di per sé un'espressione spirituale, in quanto l'alzarsi dal suolo risulta in connessione con la volontà e quindi con lo spirituale e l'interno. Ed infatti si suole dire di un uomo in sé libero ed autonomo, il quale non fa dipendere dagli altri il suo sentire, i suoi propositi, le sue intenzioni ed i suoi fini, che egli poggia sui propri piedi.

Ma la posizione eretta non è, come tale, ancora bella, divenendolo solo con la libertà della sua forma. Infatti, se l'uomo si limita a stare astrattamente ritto e lascia penzolare le mani lungo il corpo uniformemente, senza staccarle, mentre le gambe se ne stanno egualmente diritte l'una accosto all'altra, allora ciò, anche se non vi si vede nessuna costrizione, dà una impressione spiacevole di rigidità. La rigidità costituisce qui, per un verso, la regolarità astratta, per cosí dire, architettonica, in cui le membra permangono l'una accanto all'altra mediante la mede-

sima positura, e per l'altro non si mostra qui nessuna determinazione spirituale dall'interno, giacché braccia, gambe, petto, tronco, tutte le membra, se ne stanno tali quali sono date naturalmente all'uomo, senza essere poste in un rapporto mutato dallo spirito e dal volere e sentire di esso. La stessa cosa vale per lo star seduti. Per un altro verso anche la posizione rannicchiata e accoccolata al suolo è priva di libertà, perché indica qualcosa di subordinato, di servile, di privo di autonomia. La posizione libera, invece, sia evita la regolarità e l'angolosità astratte e porta anche la posizione delle membra su linee che si avvicinano alla forma dell'organico, sia lascia trasparire determinazioni spirituali, dimodoché dalla posizione si possono riconoscere le condizioni e le passioni dell'interno. Solo in tal caso la posizione può valere come un gesto dello spirito.

Nell'usare le posizioni come gesti, la scultura deve tuttavia muoversi con grande circospezione e superare parecchie difficoltà. Per un verso, infatti, la relazione reciproca delle membra scaturisce allora, sí, dall'interno dello spirito, ma dall'altra questa determinazione proveniente dall'interno non deve disporre le singole parti in un modo che contrasti con la struttura del corpo e le sue leggi. In tal caso infatti ci troveremmo di fronte solo ad una violenza fatta alle membra oppure ad un'opposizione rispetto al materiale pesante in cui la scultura ha il compito di portare ad esecuzione le concezioni dell'artista. In terzo luogo, la posizione deve parere assolutamente priva di costrizione, dobbiamo cioè ricevere l'impressione che il corpo si sia scelto da sé quella posizione, altrimenti spirito e corpo si mostrano come qualcosa di distinto, reciprocamente esterni, presentandosi in un rapporto di comando da parte del primo e di ubbidienza da parte del secondo, mentre invece entrambi devono nella scultura costituire un unico ed identico tutto immediatamente concordante. La man-

canza di costrizione è a questo riguardo un'esigenza fondamentale. Lo spirito come interno deve totalmente compenetrare le membra, e queste a loro volta devono accogliere in sé lo spirito e le sue determinazioni come il contenuto proprio alla loro anima. Per quel che, infine, riguarda il *genere* di gesti, che nella scultura ideale la posizione può esser chiamata ad esprimere, da quel che prima abbiamo detto si rileva già che non può trattarsi di gesti comunque mutevoli, momentanei. La scultura non può manifestare le sue figure come se si trattasse di uomini pietrificati o congelati nel mezzo di un movimento o di un'azione dal corno di Hüon. Al contrario il gesto, pur potendo additare in ogni caso un'azione caratteristica, deve esprimere solo un inizio, un prepararsi ad agire, un'intenzione, oppure deve indicare la cessazione ed il ritorno dell'azione alla quiete. La quiete e l'autonomia dello spirito, che chiude in sé la possibilità di tutto un mondo, sono la cosa piú idonea alla figura scultorea.

β) *In secondo luogo*, quel che vale per la posizione vale anche per il *movimento*. Come movimento vero e proprio esso si trova meno nella scultura come tale, in quantoché questa non passa ancora da sé a un modo di rappresentare prossimo a quello di altre arti. Il suo compito principale è di erigere la calma statua del dio, in sé senza lotta, nella sua beata conchiusione. Qui allora viene meno da sé una molteplicità di movimenti, mentre quel che viene ad essere rappresentato è per lo piú un in sé immerso stare in piedi o giacere; cioè è questo essere in sé ripieno, che non procede ad un'azione determinata, non riduce quindi tutta la sua forza ad un momento, e fa cosa principale non questo momento, ma il calmo eguale persistere. Se ne deve ricevere l'idea che la figura divina se ne starà imperituramente nella stessa posizione. L'uscir fuori da sé, il lasciarsi trascinare nel mezzo di un'azione

determinata carica di conflitti, lo sforzo del momento, che non può e non vuole perseverare, sono in contrasto con la calma idealità della scultura e compaiono per lo piú soltanto quando vengono portati a raffigurazione in gruppi e rilievi dei momenti particolari di un'azione i quali alludono già al principio della pittura. L'effetto provocato da affetti violenti e dalla loro irruzione subitanea ha certo la sua pronta efficacia, ma dopo che questo è avvenuto, non si ripete volentieri l'esperienza. Infatti quel che viene rappresentato con perspicuità è la cosa del momento, che appunto in un attimo viene vista e conosciuta, mentre proprio l'interna pienezza e libertà, l'infinito e l'eterno in cui noi possiamo durevolmente immergerci sono poste in secondo piano.

γ) Questo però non vuol dire che la scultura, quando fissa il suo rigoroso principio ed è giunta al suo apogeo, debba da sé escludere interamente la posizione mossa; in tale caso essa renderebbe rappresentabile il divino solo nella sua indeterminatezza ed indifferenza. Nella misura, invece, in cui ha da cogliere il sostanziale come *individualità* e portarlo ad intuizione sotto forma corporea, anche la condizione interna ed esterna, in cui essa imprime il suo contenuto e la forma di questo, dovrà essere *individuale*. Ora, è questa individualità di una situazione determinata, che si esprime soprattutto con la posizione e il movimento del corpo. Ma come il sostanziale è nella scultura la cosa principale e l'individualità non si è ancora liberata da esso pervenendo ad una autonomia particolare, cosí anche la determinatezza particolare della situazione non deve essere tale da turbare o eliminare la compattezza semplice di quel sostanziale, o col trarlo nella unilateralità e nella lotta di collisioni o in generale con il trasporlo intieramente nella prevalenza dell'importanza e della molteplicità del particolare. Essa, invece,

deve restare piuttosto una determinatezza che, presa per sé, è meno essenziale, oppure restare un gioco sereno di una vitalità anodina che si svolge alla superficie dell'individualità, la cui sostanzialità quindi nulla perde di profondità, autonomia e quiete. Ma questo è un punto che in connessione con l'ideale della scultura ho già esaminato prima (cfr. pp. 265-269), parlando della situazione in cui l'ideale deve venire a manifestazione nella sua determinatezza; ciò mi esime del parlarne anche qui.

c) *L'abbigliamento*

L'ultimo punto importante che viene ora in discussione è l'esame dell'*abbigliamento* nella scultura. A prima vista può sembrare che la figura nuda, con la bellezza sensibile spiritualmente compenetrata del suo corpo nella posizione e nel movimento a lui propri sia la piú appropriata all'ideale della scultura, e che i vestiti siano solo pregiudizievoli. In tal senso anche oggi si sente di nuovo lamentare che la scultura moderna sia stata cosí spesso costretta a vestire le sue figure, mentre nessun vestimento raggiunge la bellezza delle forme organiche umane. Si aggiunge poi l'altra lagnanza, che i nostri artisti non hanno occasione di studiare il nudo, mentre gli antichi lo avevano sempre dinanzi agli occhi. In generale si può rispondere a tale proposito che, se dal punto di vista della bellezza sensibile ogni preferenza va data certamente al nudo, la bellezza sensibile come tale non è però il fine ultimo della scultura, cosicché i greci non hanno commesso nessun errore presentando la maggior parte delle figure maschili nude e la maggior parte di quelle femminili vestite.

α)Il vestire in generale, fatta astrazione dai fini artistici, trova la sua giustificazione da un lato nel *bisogno*

di difendersi dagli effetti delle intemperie, giacché la natura non ha tolto all'uomo questa cura, anzi a lui l'ha lasciata completamente, a differenza dell'animale, la cui pelle è coperta di piume, di peli, di scaglie, ecc. D'altro lato l'uomo è spinto a coprirsi di vestiti dal pudore. Il pudore, considerato nel modo piú generale, è l'inizio dell'ira contro qualcosa che non deve essere. L'uomo, che diviene cosciente della sua destinazione superiore di essere spirito, non può non considerare come inadeguato quel che è solo animalesco, e non può non sforzarsi di nascondere, quale inadeguatezza nei confronti dell'interno superiore, soprattutto quelle parti del suo corpo, tronco, petto, dorso, gambe, che servono soltanto a funzioni animali oppure indicano solo l'estremo come tale e non hanno né una diretta determinazione spirituale, né una espressione spirituale. Perciò noi troviamo il sentimento del pudore ed il bisogno del vestirsi, in grado maggiore o minore, presso tutti i popoli che hanno incominciato a riflettere. Già nel racconto che ne fa la Genesi, tale passaggio è espresso in modo altamente significativo. Adamo ed Eva, prima che avessero gustato il pomo della sapienza, si aggiravano per il Paradiso in ingenua nudità, ma appena si svegliò in loro la coscienza spirituale, si accorsero di essere nudi e si vergognarono della loro nudità. Lo stesso sentimento domina presso le nazioni asiatiche. Infatti Erodoto (*loc. cit.*, 10), raccontando come Gige era giunto al trono, dice che presso i Lidi e presso gli altri barbari, era grave onta esser visto nudo, anche se si trattava di un uomo, e come prova porta la storia della moglie di Candaule, re dei Lidi. Infatti questi offre la sposa nuda alla vista di Gige, suo alabardiere e favorito, per convincerlo che è la piú bella donna del mondo. Ma ella, a cui la cosa doveva restare segreta, ha tuttavia sentore della vergogna, giacché vede Gige, che era na-

scosto nella camera da letto, sgusciar dalla porta. Il giorno seguente, irata, fa venire Gige in sua presenza e gli dichiara che, poiché il re le ha fatto quell'onta e lui ha visto quel che non avrebbe dovuto vedere, gli lascia solo questa scelta, o uccidere per punizione il re ed impossessarsi di lei e del regno, oppure morire. Gige sceglie la prima alternativa e dopo l'uccisione del re ascende al trono e al talamo della vedova. Gli egiziani, invece, spesso o in gran parte raffiguravano nude le loro statue, cosicché le figure maschili avevano solo un grembiule davanti, e nella figura di Iside si alludeva all'abbigliamento solo mediante un sottile e quasi impercettibile orlo intorno alle gambe; ma questo non accadeva per mancanza di pudore, né per sensibilità verso la bellezza delle forme organiche. Infatti si può dire che nel loro stadio simbolico essi avevano a che fare non con il fine di dar forma all'apparenza adeguata allo spirito, ma con il significato, l'essenza e la rappresentazione di ciò che la figura doveva portare a coscienza. In tal modo essi lasciavano la figura umana nella sua forma naturale, da loro imitata con molta fedeltà, senza riflettere alla adeguatezza maggiore o minore con lo spirito.

β) Presso i greci, infine, noi troviamo l'una e l'altra cosa, cioè figure nude e vestite. Cosí essi, nella realtà quotidiana, andavano vestiti e, per l'altro verso, ritenevano altrettanto un onore aver dapprima lottato nudi. Specialmente i Lacedemoni gareggiavano dapprima nudi. D'altro canto questo avveniva presso di loro non per senso di bellezza, ma per una rigida indifferenza nei riguardi della delicatezza e dello spirituale che il pudore implica. Nel carattere nazionale greco, in cui il sentimento dell'individualità personale, quale immediatamente esiste e spiritualmente anima la propria esistenza, era cosí potenziato quanto il senso per libere forme belle, non si poteva non

giungere allo sviluppo per sé dell'umano nella sua immediatezza, il corporeo, quale è proprio dell'uomo ed è compenetrato dal suo spirito, onorando cosí, su ogni altra cosa, la figura umana come figura, giacché è la piú libera e la piú bella. In questo senso, certo non per indifferenza verso lo spirituale, ma per indifferenza verso il lato solo sensibile dei desideri, essi respinsero in nome della bellezza quel pudore che non vuole che si veda nell'uomo ciò che è solo corporeo, e cosí un gran numero di loro creazioni artistiche sono nude del tutto intenzionalmente.

Ma questa mancanza di ogni genere di vestimento non poteva valere in ogni caso. Infatti, come ho già notato a proposito della differenza fra la testa ed il resto delle membra, non si può in effetti negare che l'espressione spirituale nella figura si limita al volto ed alla posizione e movimento del tutto, al gesto che in primo luogo si esprime con le braccia, le mani e con la posizione delle gambe. Questi organi infatti, la cui attività è rivolta all'esterno, proprio con la loro posizione e il loro movimento, hanno ancora al massimo l'espressione di una estrinsecazione spirituale. Le restanti membra, invece, sono e rimangono capaci solo di una bellezza semplicemente sensibile, per cui le differenze che divengono in loro visibili sono solo quelle della forza fisica, dello sviluppo muscolare, oppure quelle della morbidezza e della delicatezza, del sesso, della vecchiaia, della fanciullezza, della giovinezza, ecc. Perciò per l'espressione dello spirituale nella figura, la nudità di queste membra diviene indifferente anche nel senso della bellezza, ed è cosa conforme alla costumatezza, quando si ha di mira innanzitutto la raffigurazione dello spirituale nell'uomo, velare queste parti del corpo. Quel che l'arte ideale in generale fa in ogni singola parte, ossia cancellare l'indigenza della vita animale nei suoi aspetti minuti, venuzze, rughe, peli della pelle

ecc. e mettere in rilievo solo l'apprensione spirituale della forma nei suoi viventi contorni, viene qui compiuto dalle vesti. Queste nascondono il sovrappiú costituito dagli organi che, se pur necessari per la conservazione del corpo, per la digestione ecc., sono però superflui per l'espressione dello spirituale. Non si può quindi dire senza riserve che la nudità delle figure scultoree palesi senz'altro un superiore senso della bellezza, una maggiore libertà etica ed una maggiore purezza di costumi. Anche in tal campo i greci furono guidati da un senso giusto, spirituale.

Fanciulli, quali per es. Amore, in cui l'apparenza corporea è del tutto innocente e la bellezza spirituale consiste proprio in questa totale innocenza ed assenza di riguardi; inoltre giovinetti, dèi giovinetti, semidei ed eroi, Perseo, Ercole, Teseo, Giasone, in cui la cosa principale è il coraggio fisico, l'uso ed il perfezionamento del corpo per fatiche richiedenti forza e resistenza fisica; i lottatori nei giochi nazionali, in cui interessanti potevano essere non il contenuto dell'azione, lo spirito e l'individualità del carattere, ma solo la corporeità dell'atto, la forza, l'agilità, la bellezza, il libero giuoco dei muscoli e delle membra; parimenti fauni e satiri; le baccanti nella frenesia della danza; come anche Afrodite, nella misura in cui la grazia muliebre sensibile è in lei momento principale: questi erano i soggetti che gli antichi raffiguravano quindi nudi. Quando invece risaltava un significato piú alto, pensoso, una serietà interna dello spirituale, in generale quando l'aspetto predominante non doveva essere il naturale, ecco allora comparire le vesti. Cosí, p. es., già Winckelmann ricorda che fra dieci statue di donne solo una non era vestita. Fra le dee particolarmente Pallade, Giunone, Vesta, Diana, Cerere e le Muse sono avvolte in panneggi; fra gli dèi principalmente Giove, il barbuto Bacco indiano e altri.

γ) Per ciò che infine riguarda il principio del vestire, quest'ultimo è un tema amabile di cui molto si è parlato e che in certa misura è divenuto trito. Perciò voglio a tale proposito annotare, brevemente, sole le seguenti cose.

Nell'insieme non abbiamo bisogno di rimpiangere il fatto che il nostro senso delle convenienze eviti di presentare figure interamente nude. Infatti, quando le vesti, invece di nascondere la posizione delle membra, la lasciano trasparire completamente, nulla è andato perduto, e anzi le vesti mettono appunto in rilievo la posizione, e cosí vanno considerate, a questo riguardo, addirittura còme un vantaggio, perché ci allontanano la vista immediata di ciò che, in quanto semplicemente sensibile, è senza significato, e mostrano solo ciò che è in relazione con la situazione espressa dalla posizione e dal movimento.

αα) Se noi facciamo valere questo principio, può sembrare che per la trattazione artistica le vesti piú adatte siano quelle che nascondono il meno possibile la forma delle membra e quindi anche la posizione, come avviene per i nostri vestiti *moderni*, che sono molto aderenti. Le nostre maniche strette ed i nostri pantaloni seguono i contorni della figura e, rendendo visibile l'intera forma delle membra, sono di minimo impedimento al camminare e gestire. Le lunghe ed ampie vesti ed i calzoni a sbuffo degli orientali sarebbero invece del tutto incompatibili con il nostro modo di vita, cosí vivace e cosí pieno di occupazioni, ma si adattano solo a gente che, come i turchi, se ne sta seduta tutto il giorno con le gambe incrociate o che cammina lentamente e con estrema gravità. Ma noi sappiamo, al contempo, ed il primo sguardo dato a statue o quadri moderni può provarcelo, che il nostro odierno modo di vestire è del tutto inartistico. In esso, infatti, come ho già detto in un altro posto, vediamo propriamente non i fini, liberi, vivi contorni nel corpo nel loro

delicato e mobile sviluppo, ma sacchi allungati con pieghe rigide. Infatti, benché l'aspetto piú generale delle forme non vada perduto, tuttavia scompaiono le belle ondulazioni organiche, cosicché noi abbiamo dinanzi solo qualcosa ch'è prodotto con una finalità estrema, tagliato e ricucito insieme, in un punto foderato, in un altro fissato, in generale forme assolutamente prive di libertà, ed insieme pieghe e superfici disposte secondo cuciture, occhielli, bottoni. Dunque tale modo di vestire non è altro che un ricoprire, un avviluppare, che manca assolutamente di una propria forma, ma che d'altra parte nasconde della forma organica delle membra, che esso in generale segue, proprio la bellezza sensibile, i vivi arrotondamenti e ondulazioni, dando al loro posto soltanto l'aspetto sensibile di una materia meccanicamente lavorata. Questo è il lato del tutto inartistico del modo di vestire moderno.

ββ) Il principio del panneggiamento artistico risiede nel fatto che questo è trattato quasi come un'opera architettonica. L'opera di architettura è solo un ambiente, in cui l'uomo può muoversi liberamente, e che ora anche dal canto suo, in quanto separato da quello che esso circonda, deve avere e mostrare in sé una determinazione per il proprio modo di venir configurata. Inoltre il lato architettonico del sorreggere e dell'essere sorretto è configurato per se stesso secondo la propria natura meccanica. Un simile principio è seguito dall'abbigliamento a cui si attengono gli antichi nella loro scultura ideale. Il mantello, specialmente, è come una casa in cui ci si muove con libertà. Per un verso esso, certo, viene portato, ma è fissato solamente in un punto, p. es. sulla spalla; per il resto sviluppa la sua forma particolare secondo le determinazioni del proprio peso, pende, cade, forma delle pieghe, libero per sé, e ottiene solo con la posizione le modificazioni particolari di questa libera conformazione. Anche

nelle altre parti dell'abbigliamento antico la libertà del cadere ha una estensione che nella sua essenza è piú o meno conservata e costituisce proprio essa l'aspetto artistico. Non vi vediamo infatti nulla di oppresso e artificioso, la cui forma indichi una violenza ed un costringimento esterno; vi vediamo invece qualcosa per se stesso formato, che però, mediante l'atteggiamento della figura, trae il proprio punto di partenza dallo spirito. Perciò i panni degli antichi sono tenuti dal corpo quel tanto che è loro necessario per non cadere e sono determinati dalla sua posizione; per il resto cadono liberi da ogni parte e fanno valere sempre questo principio, anche quando sono mossi dai movimenti del corpo. Ciò è assolutamente necessario, perché una cosa è il corpo, un'altra l'abbigliamento, che quindi deve per sé farsi valere ed apparire nella sua libertà. Il vestire moderno, invece, è completamente sostenuto dal corpo ed è solo strumentale, cosicché esprime con troppo spicco la posizione e al contempo altera le forme delle membra; oppure quando, nelle pieghe ecc., potrebbe acquistare una forma autonoma, è sempre il sarto che dà questa forma, secondo le accidentalità della moda. La stoffa è da un lato tirata in un senso e nell'altro dalle varie membra e dai loro movimenti, dall'altro dalle proprie cuciture. Per questi motivi il vestire antico è la norma ideale per opere di scultura ed è di gran lunga da preferire a quello moderno. Moltissimo si è scritto, con erudizione, da archeologi, sulle forme e le accidentalità dell'abbigliamento antico, perché, sebbene a noi uomini non sia lecito discutere di moda, di vestiti, di stoffe, di guarnizioni, di taglio e di altri dettagli del genere, l'archeologia ha offerto onesto motivo per considerare come importanti anche queste cose di poco conto e per parlarne ancor piú diffusamente, di quanto non sia concesso alle signore nel loro campo.

γγ) Ma un punto di vista interamente diverso dobbiamo assumere quando ci chiediamo se deve essere decisamente rifiutata in tutti i casi la foggia di vestire moderna, in generale ogni foggia diversa da quella antica. Questa questione acquista particolare importanza quando si considera il ritratto, e noi intendiamo qui esaminare la questione in modo alquanto dettagliato, giacché il suo interesse principale tocca un principio che riguarda l'arte contemporanea.

Se ai nostri giorni si deve fare il ritratto di un individuo appartenente ad una data epoca, è in tal caso necessario che anche l'abbigliamento e l'ambiente esterno siano tratti da questa realtà pur'essa individuale, giacché, essendo una persona reale quella che costituisce in tal caso l'oggetto dell'opera d'arte, anche questo lato esteriore, in cui rientra essenzialmente il modo di vestire, diviene nella sua realtà e fedeltà la cosa essenziale. Questa esigenza va rispettata principalmente quando si tratta di porre dinanzi ai nostri occhi, nella loro individualità, caratteri determinati che si son distinti ed hanno operato in una qualsiasi sfera *particolare*. In un quadro o in un marmo l'individuo appare per l'intuizione immediata in modo corporeo, cioè nella condizionatezza dell'esterno, per cui voler innalzare il ritratto al di sopra di questa sarebbe tanto piú contraddittorio in quanto l'individuo avrebbe allora in esso qualcosa di assolutamente non vero in se stesso, mentre il merito, la peculiarità e l'eccezionalità di uomini reali consiste proprio nel loro agire sul reale, nel loro vivere ed operare in determinati ambiti di competenza. Se questa attività individuale ci deve diventare intuibile, l'ambiente non deve essere eterogeneo né di disturbo. Un celebre generale, p. es., rispetto all'ambiente immediato, ha avuto esistenza, come generale, fra cannoni, fucili e fumo di polvere, e se noi ce lo vogliamo rappresentare nella

sua attività, ce lo immaginiamo dare ordini ai suoi aiutanti, tracciare piani di battaglia, attaccare il nemico, ecc. Piú precisamente, questo generale non è genericamente tale, ma si distingue particolarmente in un'arma determinata, è un comandante di fanteria oppure un valoroso ussero e cosí via. In tutto ciò rientra anche il suo abbigliamento peculiare, in accordo appunto con queste circostanze. Inoltre egli è un generale celebre sí, ma non perciò un legislatore, un poeta; forse neanche è religioso, né ha mai governato ecc., in breve non è una totalità e soltanto quest'ultima è di specie ideale, divina. Infatti la divinità delle figure scultoree ideali va cercata proprio nel fatto che il loro carattere e la loro individualità non rientrano in rapporti e rami di attività particolari, ma sono sottratti a questa suddivisione, oppure, se suscitano la rappresentazione di tali rapporti, sono raffigurati in un modo tale, che noi dobbiamo credere questi individui dotati di onnipotenza.

Risulta perciò una richiesta molto superficiale che gli eroi del giorno o dell'immediato passato vengano, quando il loro eroismo è di genere piú limitato, raffigurati in abbigliamento ideale. Questa richiesta mostra, è vero, zelo per il bello artistico, ma si tratta di uno zelo poco intelligente, che dimentica, per amore dell'antico, che la grandezza degli antichi risiede essenzialmente nell'alta intelligenza di tutto ciò che facevano. Infatti essi hanno, sí, manifestato ciò che è in sé ideale, ma a ciò che non lo è, non hanno preteso d'imporre tale forma. Se l'intero contenuto degli individui non è ideale, tale non deve essere il loro modo di vestire; e come un generale energico, ardito, deciso, non perciò ha un aspetto compatibile con le forme di un Marte, cosí i panni di un dio greco sarebbero qui la stessa mascherata che il vestire da fanciulla un uomo barbuto.

Ciononostante il moderno modo di vestire presenta a

sua volta numerose difficoltà, per il fatto che è soggetto alla *moda* ed è comunque mutevole. Infatti la razionalità della moda consiste nel fatto che essa esercita sul gusto dell'epoca il diritto di rinnovarlo continuamente. Un abito passa ben presto di moda nel suo taglio, e per piacere è necessario appunto che sia alla moda. Ma se questa è passata, cessa anche l'assuefazione e quel che pochi anni prima ancora piaceva, diviene subito ridicolo. Perciò per le statue va riservato appunto solo quel genere di abbigliamento che esprime il carattere specifico di un'epoca secondo un tipo maggiormente durevole; in generale però è preferibile trovare una via di mezzo, come fanno i nostri artisti oggi. Tuttavia rimane nell'insieme sempre malagevole vestire modernamente statue che raffigurano persone reali, se non sono statue piccole o se non sono destinate ad una cerchia familiare. Per questo riescono meglio i semplici busti, che possono piú facilmente essere considerati idealmente, e che arrivano solo fino al petto, perché qui la cosa principale è la testa e la fisionomia, mentre il resto è soltanto un accessorio quasi insignificante. Per le grandi statue, invece, specialmente quando stanno in posizione di quiete, noi subito, e proprio perché stanno cosí, vediamo quel che indossano, e perfino nei ritratti della pittura le figure virili intiere difficilmente, coi loro vestiti moderni, possono superare il livello dell'insignificante. Cosí, p. es., il vecchio Tischbein ha ritratto in grandezza naturale e seduti Herder e Wieland, e i ritratti sono stati incisi in rame da buoni artisti. Ma si sente subito che la vista dei loro calzoni, delle loro calze e scarpe, e piú che mai, il loro atteggiamento, mentre se ne stanno compiaciuti, comodamente seduti su una seggiola, con le mani incrociate sul ventre, è qualcosa di intieramente vuoto, piatto e superfluo.

Diversamente ci si comporta con statue-ritratti di indi-

vidui che o sono molto lontani da noi rispetto all'epoca in cui operarono o in generale sono in se stessi di grandezza ideale. Infatti il passato è divenuto per cosí dire senza tempo ed è ricondotto ad una rappresentazione generale poco determinata, cosicché esso è in grado, in questo distacco dalla sua realtà particolare, di addivenire ad una raffigurazione ideale anche rispetto al suo abbigliamento. Questo vale ancor piú per individui che, sottratti a causa della loro autonomia e dell'interna pienezza alla semplice limitatezza di una occupazione particolare e di un'attività limitata ad un'epoca determinata, costituiscono per se stessi una libera totalità, un mondo di rapporti, di attività e perciò, rispetto alla loro abituale esteriorità temporale, non possono non apparire elevati al di sopra della familiarità del quotidiano anche nei confronti del loro abbigliamento. Già presso i greci si trovano statue di Achille e di Alessandro, in cui i lineamenti ritrattistici piú individuali sono cosí fini che si crede di riconoscere in queste figure degli adolescenti divini piuttosto che uomini. E ciò si adatta perfettamente a quel magnanimo adolescente geniale che fu Alessandro. In maniera analoga anche Napoleone, p. es., occupa un posto cosí alto ed è uno spirito cosí vasto che niente impedisce di presentarlo vestito in maniera ideale, il che si adatterebbe anche a Federico il Grande, quando si trattasse di celebrarlo in tutta la sua grandezza. Certo anche qui è essenziale la dimensione delle statue. Nelle piccole figurette che hanno qualcosa di familiare, il tricorno di Napoleone, la nota uniforme, le braccia conserte, non disturbano affatto, e se noi vogliamo raffigurarci Federico il Grande come "il buon Fritz," ce lo possiamo rappresentare con cappello e bastone, come sui coperchi delle tabacchiere.

3. *Individualità delle figure scultoree ideali*

Noi abbiamo finora considerato l'ideale della scultura sia nel suo carattere generale sia rispetto alle forme piú precise delle sue differenze particolari. *In terzo luogo* ci rimane da sottolineare il fatto che gli ideali della scultura, nella misura in cui devono manifestare, secondo il loro contenuto, individualità in sé sostanziali, e, secondo la loro figura, la forma fisica umana, devono pervenire anche alla differenziabile *particolarità* dell'apparenza e formare quindi una cerchia d'individui particolari, quale noi già conosciamo dalla forma d'arte classica come cerchia degli dèi greci. È vero che si potrebbe pensare che dovrebbe esserci soltanto una bellezza suprema, perfetta, che si potesse concentrare in tutta la sua perfezione in una sola statua, ma questa rappresentazione di un ideale come tale è completamente banale e sciocca. Infatti la bellezza dell'ideale consiste appunto nel fatto che essa non è affatto una norma semplicemente universale, ma è essenzialmente individualità, ed ha quindi anche particolarità e carattere. Solo cosí le opere di scultura vengono ad avere vitalità, e l'unica astratta bellezza si dispiega in una totalità di figure in sé stesse determinate. Nell'insieme, però, questa cerchia è limitata rispetto al suo contenuto, in quanto nell'ideale vero e proprio della scultura vengono a mancare un gran numero di categorie che noi, p. es., abitualmente usiamo nella nostra concezione cristiana quando vogliamo manifestare l'espressione di attributi divini ed umani. Cosí, p. es., le disposizioni morali e le virtú che il Medio Evo ed il mondo moderno compongono in una cerchia di doveri, modificatasi via via in ogni epoca, non hanno senso negli dèi ideali della scultura, né esistono per essi. In tal modo non dobbiamo aspettarci qui la raffigurazione del sacrificio, della sconfitta dell'egoismo, della lotta contro il

sensibile, della vittoria della castità ecc., piú di quanto non possiamo trovarvi l'espressione dell'amore intimo, della fedeltà immutabile, dell'onore e dell'onorabilità maschile e femminile, oppure l'espressione dell'umiltà religiosa, della sottomissione e della beatitudine in Dio. Infatti tutte queste virtú, qualità e condizioni, da un lato poggiano sulla rottura fra lo spirituale ed il corporeo, dall'altro ritornano, oltrepassando il corporeo, nella semplice intimità dell'animo, oppure mostrano la soggettività singola sia separata dalla sostanza in sé e per sé essente di esso, sia tendente a ricongiungersi con questa. Inoltre la cerchia di questi dèi veri e propri della scultura è, sí, una totalità, ma non è, come già abbiamo visto nell'esame della forma d'arte classica, un tutto che possa rigorosamente articolarsi secondo differenze concettuali. Tuttavia le singole figure vanno distinte l'una dall'altra come individui determinati in sé conchiusi, sebbene non siano reciprocamente separati da tratti di carattere astrattamente espressi, ma posseggano invece molti aspetti comuni nei riguardi della loro idealità e della loro divinità.

Possiamo ora esaminare piú precisamente tali differenze secondo i seguenti punti di vista:

In primo luogo, vanno esaminati segni caratteristici soltanto esterni, attributi accessori, modi di abbigliamento e ornamento ecc.; e di tali segni Winckelmann ha dato una indicazione precisa e particolarmente ampia.

In secondo luogo, le differenze fondamentali risiedono non soltanto in segni e caratteristiche cosí esteriori, ma anche nella struttura e nel portamento individuale dell'intera figura. La cosa piú essenziale a questo riguardo è la differenza di *età*, di *sesso* ed al contempo della *cerchia diversa* da cui le sculture traggono il loro contenuto e la loro forma, giacché si passa dagli dèi ad eroi, satiri,

fauni, ritratti, e la raffigurazione si disperde infine anche nella concezione di formazioni animali.

In terzo luogo, infine, intendiamo dare uno sguardo alle figure *singole* nella cui forma individuale la scultura elabora quelle differenze piú generali. Ciò che qui ci si presenta è soprattutto un gran numero di dettagli, per cui gli aspetti singoli, che spesso trascorrono nell'empirico, possono venire citati quasi solo a titolo di esempio.

a) *Attributi, armi, ornamenti ecc.*

Per quel che, *in primo luogo*, riguarda gli attributi ed altri accessori esteriori, l'ornamento, le armi, gli utensili, i vasi, in generale cose che rientrano nella relazione con l'ambiente circostante, queste esteriorità nelle alte opere della scultura sono trattate in modo molto semplice, misurato e sobrio, cosicché non vi si trova piú di quanto è necessario per indicare e far comprendere. A dover dare il significato spirituale e la sua intuizione è infatti la figura per sé, la sua espressione, e non l'accessorio esteriore. D'altra parte, però, questi segni di indicazione sono necessari per far riconoscere gli dèi determinati. Infatti la divinità universale, che costituisce il sostanziale della raffigurazione in ogni singolo dio, crea con questa base uguale una stretta affinità fra l'espressione e le figure, cosicché ogni dio può essere a sua volta sottratto alla sua particolarità e passare per condizioni e maniere di raffigurazione diverse da quelle che gli sono peculiari. Perciò la caratteristica particolare non compare in generale in lui con piena serietà, e spesso non restano che queste esteriorità per farlo riconoscere. Di questi segni di riconoscimento indicherò solo i seguenti.

α) Ho già parlato degli *attributi* veri e propri in occasione della forma d'arte classica e dei suoi dèi. Nella

scultura tali attributi perdono ancora di piú il loro carattere autonomo, simbolico, conservando solo il diritto di apparire come il segno di riconoscimento esteriore, affine ad uno qualsiasi dei lati degli dèi determinati e posto o accanto alla figura o nella figura stessa, la quale rappresenta solo se stessa. Questi segni sono spesso tratti dal mondo animale, Zeus, p. es., è spesso raffigurato insieme con l'aquila, Giunone con il pavone, Bacco con una tigre e una pantera che tirano il suo cocchio, perché, come dice Winckelmann (vol. II, p. 503), quest'ultimo animale ha sempre sete ed è avido di vino; parimenti, Venere con la lepre o la colomba. Altri attributi sono utensili o strumenti che si riferiscono ad attività e azioni attribuite a ciascun dio in conformità con la sua individualità determinata. Cosí, p. es., Bacco è raffigurato con un tirso, intorno a cui si intrecciano foglie d'edera e bende, oppure è incoronato di alloro, come segno della vittoria riportata nella sua spedizione in India, oppure con la fiaccola con cui egli fece luce a Cerere.

Questi riferimenti specifici, di cui ho qui citato solo quelli piú generalmente noti, stuzzicano in modo particolare l'ingegnosità e l'erudizione degli archeologi, spingendoli verso un esagerato amor di minuzie, che certo va spesso troppo in là e vede dei significati in cose che non ne hanno alcuno. Due celebri figure femminili assopite, quella del Vaticano e quella della Villa Medici, sono state ad es. prese per delle raffigurazioni di Cleopatra, semplicemente perché portano un braccialetto a forma di vipera, e alla vista del serpente gli archeologi hanno subito pensato alla morte di Cleopatra, alla stessa maniera come ad un pio padre della Chiesa verrebbe subito in mente il primo serpente che sedusse Eva in Paradiso. Era invece costume delle donne greche in genere portare braccialetti a forma di serpente e i braccialetti si chiama-

vano appunto serpenti. Già Winckelmann quindi (vol. V, lib. 6, c. 2, p. 56; vol. VI, lib. 2, c. 2, p. 222) molto giustamente non ha piú considerato queste figure come raffiguranti Cleopatra, e Visconti (Museo Pio Clementino, tom. 2, pp. 89-92) le ha in ultimo individuate come un'Arianna colta nel momento in cui il dolore provocato per la partenza di Teseo la immerge infine nel sonno. Per quanto infinitamente spesso ci si sia lasciati trarre in inganno in riferimenti di tal genere e meschina appaia l'ingegnosità che prende a suo spunto simili insignificanti esteriorità, tuttavia questo genere di ricerche e di critica è necessario, perché spesso la determinazione piú precisa di una figura passa solo per tale via. Ma anche qui risorge quella difficoltà secondo cui, come la figura, anche gli attributi non possono sempre essere riferiti ad un solo dio, ma sono comuni a piú dèi. Per es., la coppa è un attributo di Giove, ma anche di Apollo, di Mercurio, di Esculapio, come pure di Cerere e di Igea; parimenti parecchie divinità femminili hanno come segno la spiga di grano; il giglio si trova in mano a Giunone, a Venere e alla Speranza, il fulmine stesso è un attributo non solo di Giove, ma anche di Pallade che a sua volta ha in comune con Zeus, Giunone ed Apollo l'egida (Winckelmann, vol. II, p. 491). La provenienza degli dèi individuali da un significato generale comune meno determinato porta con sé antichi simboli che appartenevano a questa natura piú generale e quindi comune degli dèi.

β) Altri accessori, armi, cavalli, vasi ecc., si trovano di piú in quelle opere che dalla quiete semplice degli dèi sono già passate alla rappresentazione di azioni, gruppi, serie di figure, come accade per i rilievi, e che quindi possono fare piú ampio uso di segni ed allusioni esteriori di vario genere. Anche nei doni votivi, che consistevano in opere d'arte di ogni genere — ma principalmente statue,

— nelle statue dei vincitori olimpici, e soprattutto su monete e pietre incise, il ricco, creativo ingegno dell'inventiva greca ha avuto modo di esercitarsi ampiamente con riferimenti simbolici e di altro genere, connessi p. es. alla località della città, ecc.

γ) I segni di riconoscimento che appartengono alla figura determinata stessa e ne costituiscono parte integrante sono penetrati piú profondamente dall'esteriorità nell'individualità degli dèi. Tale è il genere specifico di abbigliamento, tali sono le armi, l'acconciatura dei capelli, l'ornamento ecc., ed a questo proposito mi accontenterò, per meglio chiarire la cosa, di poche citazioni di Winckelmann, che è stato molto acuto nel cogliere queste differenze. Fra gli dèi particolari soprattutto Giove è riconoscibile per la sua capigliatura, cosicché Winckelmann afferma (vol. IV, lib. 5, c. 1, par. 29) che una testa potrebbe essere riconosciuta come testa di Giove solo dalla capigliatura e dalla barba e anche se nessun'altra parte fosse stata conservata. "Sulla fronte," dice infatti Winckelmann (*loc. cit.*, par. 31), "i capelli si innalzano e le loro varie sezioni ricadono poi incurvate ad arco stretto." Questo modo di raffigurare la capigliatura era cosí netto, che fu mantenuto perfino per i figli e i nipoti di Zeus. Infatti a questo riguardo la testa di Giove si distingue appena da quella di Esculapio, che ha però un'altra barba, particolarmente sul labbro superiore, dove è piú incurvata, mentre in Giove "si avvolge intorno agli angoli della bocca e si mescola con la barba che vi è sul mento." Anche la bella testa di una statua di Nettuno, che si trovava prima nella Villa Medici e poi a Firenze, Winckelmann l'ha saputa distinguere dalle teste di Giove a causa della barba piú crespa, che inoltre è piú spessa sul labbro superiore, e della capigliatura che è piú arricciata. Pallade, proprio all'opposto di Diana, porta i capelli lun-

ghi, annodati all'altezza della testa e poi ricadenti in riccioli in varie file al disotto della benda, mentre Diana li porta rialzati da tutti i lati e legati sulla nuca in un nodo. I capelli di Cerere sono ricoperti fino alla nuca dal suo velo ed ella porta insieme alla spiga un diadema come Giunone "dinanzi al quale i capelli," come nota Winckelmann (vol. IV, lib. 5, c. 2, par. 10), "si innalzano dispersi in una graziosa confusione come se con ciò si volesse forse alludere al suo cordoglio per il rapimento della figlia Proserpina." La stessa individualità si esprime anche con altre esteriorità, p. es., Pallade si riconosce dall'elmo caratteristicamente formato, dal suo abbigliamento ecc.

b) *Differenze di età, sesso ed ambito figurativo*

L'individualità veramente viva, però, nella misura in cui deve esprimersi nella scultura mediante la libera bella forma corporea, non deve palesarsi solo con queste cose secondarie, quali sono gli attributi, la pettinatura, le armi e strumenti di altro genere, mazze, tridenti ecc., ma deve imprimersi sia nella figura stessa che nella sua espressione. Gli artisti greci in questa individualizzazione furono cosí fini e creativi proprio in quanto le figure degli dèi possedevano una base sostanziale essenzialmente uguale, a partire dalla quale l'individualità caratteristica, senza separarsi da essa, doveva essere elaborata in modo che questa base vi restasse assolutamente viva e presente. Soprattutto nelle migliori opere della scultura antica va ammirata la fine attenzione con cui gli artisti badavano ad armonizzare ognuno dei piú piccoli tratti della figura o della espressione con il tutto, e questa armonia era originata solo da tale attenzione.

Se noi poi ricerchiamo piú oltre quali siano le generali

differenze principali che possono valere come la base diretta per la particolarizzazione piú determinata delle forme corporee e della loro espressione, allora si ha che:

α) La prima differenza è quella fra figure giovanili ed infantili e figure adulte. Ho già detto prima che nell'autentico ideale ogni tratto, ogni parte, sia pur minima, della figura, vengono ad essere espressi, ed egualmente vengono evitati completamente il rettilineo, che tenderebbe a prolungarsi come tale, le superfici astrattamente piane e il circolare ossia l'intellettualmente rotondo, mentre viene sviluppata fino al massimo della bellezza la viva molteplicità delle linee e delle forme nella sfumatura che unisce i loro passaggi. Nella età infantile e giovanile i contorni delle forme trascorrono piú impercettibilmente gli uni negli altri e cosí dolcemente si fondono, che, come dice Winckelmann (VII, p. 78), si potrebbero paragonare con la superficie di un mare non turbato dal vento, di cui si dice che è calmo, pur essendo in continuo movimento. In un'età piú avanzata, invece, le differenziazioni appaiono piú marcate e devono essere elaborate in una caratteristica piú precisa. Per questo figure virili eccellenti piacciono a prima vista di piú perché tutto è piú espressivo, e quindi tanto piú rapidamente impariamo ad ammirare le conoscenze, la saggezza e l'abilità dell'artista. Infatti le figure giovanili sembrano piú facili a farsi per la loro morbidezza ed il minor numero di differenze. In effetti è però vero il contrario. Infatti nella misura in cui " la configurazione delle loro parti, nell'intervallo che vi è fra la crescita e il compimento, è lasciata quasi indeterminata " (Winckelmann, VII, p. 80), le articolazioni, le ossa, i tendini, i muscoli sono sí piú delicati e piú teneri, ma devono egualmente essere indicati. E proprio qui l'arte antica celebra il suo trionfo, nell'avere messo sempre in rilievo, anche nelle figure piú delicate, tutte le parti e la loro organizzazione

determinata con sfumature quasi impercettibili di pieno e di vuoto in un modo tale che il sapere e la virtuosità di un artista si palesano solo ad un osservatore rigorosamente attento nella ricerca. Se, per es., in una figura delicatamente virile, quale è l'Apollo giovine, l'intera struttura del corpo umano non fosse già indicata realmente e a fondo, con studio che, seppure completo, è ancora però a metà dissimulato, le membra, pur apparendo piene e rotonde, sarebbero al contempo senza vigore e senza espressione e varietà, cosicché difficilmente il tutto potrebbe piacere. Come esempio chiarissimo della differenza che vi è fra i corpi giovanili e quelli di un uomo maturo, si possono ricordare le figure dei figli e del padre nel gruppo del Laocoonte.

Nel complesso, però, i greci preferivano, nella rappresentazione dei loro ideali divini in opere di scultura, l'età ancora giovanile, e le stesse teste e statue di Giove e Nettuno non portano traccia di vecchiaia.

β) Una seconda e piú importante differenza riguarda il *sesso* sotto cui la figura è rappresentata, la differenza fra forme maschili e forme femminili. Di quest'ultime si può dire in generale le stesse cose che ho già in breve detto prima a proposito della età giovanile di contro a quella matura. Le forme femminili sono piú delicate, piú morbide, i tendini e i muscoli, pur non potendo mancare, sono meno accentuati, i passaggi sono piú fluidi, piú dolci, ma sono anche pieni di infinite sfumature e varietà nella diversità dell'espressione che, partendo dalla quieta serietà, dalla forte potenza e maestà giunge fino alla piú tenera leggiadria e grazia dell'attrattiva. La medesima ricchezza di forme si trova nelle figure virili, in cui si aggiunge l'espressione della forza fisica pienamente sviluppata e quella del coraggio. Ma comune a tutte resta la serenità del godimento, una letizia ed una beata

indifferenza che, mentre è oltre ogni particolare, si unisce al contempo ad un calmo tratto di malinconia, a quel sorridere fra le lacrime, che non è né lacrime né sorriso.

Qui però non si può tracciare un limite netto fra il carattere maschile e quello femminile, giacché le figure giovanili di Apollo e Bacco giungono spesso fino alla delicatezza e morbidezza di forme femminili, anzi fino a singoli tratti dell'organizzazione fisica femminile, e vi sono persino manifestazioni di Ercole in cui egli appare cosí virginalmente conformato che è stato scambiato con Iole, la sua amante. Gli antichi, inoltre, hanno esplicitamente manifestato negli ermafroditi non solo questa transizione, ma l'unione stessa di forme maschili e femminili.

γ) *In terzo luogo*, infine, va chiesto quali siano le differenze fondamentali che si incontrano nella forma scultorea per il fatto che essa appartiene ad una delle cerchie determinate costituenti il contenuto della concezione ideale del mondo, appropriata alla scultura.

Le forme organiche, di cui la scultura si può servire nella sua plastica in generale, sono da un lato le forme dell'umano, dall'altra quelle del regno animale. In rapporto al regno animale abbiamo già visto che esso deve comparire all'altezza dell'arte in senso stretto solo come un attributo accanto alla figura divina, cosí come, p. es.. troviamo accanto a Diana cacciatrice una cerva e accanto a Giove l'aquila; lo stesso dicasi per la pantera, il grifone e altre formazioni del genere. Ma le forme animali, oltre agli attributi loro propri, acquistano una validità sia autonoma, sia in mescolanza con le forme umane. Ma la cerchia di tali raffigurazioni è limitata. Oltre alle forme caprine, è soprattutto il cavallo che con la sua bellezza e ardente vitalità entra nell'arte plastica, sia in unione con la figura umana, che nella sua completa forma libera. Infatti il cavallo sta in generale in rapporto diretto

con il valore, il coraggio, l'abilità dell'eroismo umano e della sua bellezza, mentre altri animali, come, p. es. il leone abbattuto da Ercole, o il cinghiale vinto da Meleagro, sono l'oggetto di queste gesta eroiche stesse e rientrano quindi a buon diritto nell'ambito della raffigurazione, quando questa si amplia a gruppi e nei rilievi a situazioni e azioni piú mosse.

L'*umano*, da parte sua, nella misura in cui è colto come puro ideale per forma ed espressione, offre la forma adeguata al divino, che non è in grado, in quanto ancora legato al sensibile, di chiudersi nell'unità semplice di un *unico* dio e può dispiegarsi solo attraverso una *cerchia* di formazioni divine. Ma d'altro canto l'umano, sia per il suo contenuto che per la sua espressione, resta nell'ambito dell'individualità umana come tale, sebbene questa venga d'altra parte unita e apparentata ora al divino ora al regno animale.

Cosí la scultura acquista i seguenti ambiti, da cui può prendere il suo contenuto per dargli forma. Già piú volte ho indicato come centro essenziale la cerchia degli *dèi particolari*. La loro differenza dagli uomini consiste principalmente nel fatto che, come essi nei riguardi della loro espressione appaiono in sé raccolti oltre la finitezza delle cure e delle rovinose passioni, nella calma beata e nella loro eterna giovinezza, cosí anche le forme del corpo non solo sono purificate dalla particolarità finita dell'umano, ma, pur senza perdere in vitalità, si spogliano anche di tutto ciò che allude ai bisogni ed all'indigenza della vita sensibile. Un oggetto interessante, p. es., è dato dalla madre che allatta il figlio, eppure le dee greche sono sempre raffigurate senza figli. Giunone, secondo il mito, scaglia lungi da sé il giovane Ercole e da ciò si fa nascere la via Lattea; associare un figlio alla maestosa sposa di Zeus era cosa poco dignitosa per la concezione

antica. La stessa Afrodite non appare nella scultura come madre, ed Amore compare sí insieme a lei, ma non già in veste di figlio. Egualmente, a Giove è data come nutrice una capra, Romolo e Remo sono allattati da una lupa. Invece nelle sculture indiane ed egiziane molte volte si vedono dèi ricevere il latte materno da dee. Per le dee greche quel che predomina è la figura verginale che in modo minimo lascia comparire la destinazione naturale della donna.

Ciò costituisce un'opposizione importante fra l'arte classica e quella romantica, in cui l'amore materno è un oggetto fondamentale. La scultura passa poi dagli dèi come tali agli eroi e a quelle figure che sono mescolanze di uomo ed animale, quali, p. es., i centauri, i fauni ed i satiri.

Gli *eroi* sono distinti dagli dèi solo con differenze sottilissime e sono del pari elevati al di sopra del mero umano quale esiste abitualmente. Di un Bacco raffigurato su monete di Cirene dice, p. es., Winckelmann (IV, p. 105): "per il suo singolare sguardo di tenera gioia, potrebbe raffigurare un Bacco, e per un suo tratto di divina grandezza un Apollo." Tuttavia le forme umane, quando si tratta di rappresentare la forza della volontà e l'energia fisica, acquistano qui un loro rilievo specialmente in certe parti del corpo; gli artisti davano ai muscoli una rapidità di effetto e movimento, e in azioni violente ponevano in movimento tutti gli impulsi naturali. Ma trovandosi nel medesimo eroe un'intera serie di condizioni diverse o addirittura opposte, le forme virili anche qui si avvicinano spesso a quelle femminili. Cosí, per es., avviene per Achille nella sua prima apparizione fra le figlie di Licomede. In tal caso egli non si presenta con quella forza eroica che dispiegò dinanzi a Troia, ma in vesti femminili e con una figura piena di grazia, da

lasciar quasi dubbio il sesso. Anche Ercole non sempre è raffigurato nell'atteggiamento grave dell'esplicazione di quella forza con cui compí le sue laboriose fatiche, ma anche qual era quando serviva Onfale, oppure nella pace della divinizzazione ed in generale nelle piú varie situazioni. Per altri riguardi gli eroi possiedono spesso la piú grande somiglianza con le figure degli dèi; Achille, per es., con Marte, per cui si richiede lo studio piú approfondito per riconoscere subito il significato specifico di una statua in base alla caratterizzazione del tutto priva di altri attributi. Tuttavia esperti intenditori di arte sanno riconoscere subito il carattere e la forma dell'intera figura da singoli pezzi riuscendo a completare il mancante, il che ci fa ammirare ancora una volta il fine senso e la coerenza d'individualizzazione nell'arte greca, i cui maestri intesero eseguire e mantenere anche le piú piccole parti conformi al carattere del tutto.

Per ciò che riguarda i *satiri* ed i *fauni*, nella loro cerchia è trasferito ciò che rimane escluso dall'alto ideale degli dèi, ovvero bisogni umani, gioia di vivere, godimento sensuale, soddisfazione dei desideri, e cosí via. Ma particolarmente i satiri e fauni giovani sono raffigurati dagli antichi in forme per lo piú cosí belle che, come afferma Winckelmann (IV, p. 78), "ogni loro figura, eccettuata la testa, poteva essere scambiata con Apollo, soprattutto con quello che si chiama Sauroctonos e che ha le gambe uguali a quelle dei fauni." I fauni ed i satiri sono riconoscibili nella testa per le orecchie a punta, i capelli ispidi e le piccole corna.

In una *seconda* cerchia si raccoglie l'*umano* come *tale*. Ne fa parte specialmente la bellezza umana della figura, quale in tutta la sua forza ed abilità si palesa nei giochi di competizione; cosí lottatori, discoboli ecc. formano un oggetto principale. In queste produzioni la scultura si

accosta già di piú al ritratto in cui gli antichi però sempre, e perfino quando raffiguravano individui reali, intesero mantenere il principio della scultura quale noi abbiamo appreso.

L'*ultimo* ambito, infine, toccato dalla scultura è la raffigurazione di *figure animali* come tali, in particolare leoni, cani, ecc. Anche in questo campo gli antichi seppero far valere il principio della scultura di cogliere il sostanziale della figura e vivificarlo individualmente, giungendo a tale perfezione che, p. es., la Vacca di Mirone è divenuta piú celebre che le sue restanti opere. Goethe, in *Arte e Antichità* (vol. II, fasc. I), l'ha descritta con molta grazia ed ha richiamato soprattutto l'attenzione sul fatto che, come abbiamo sopra visto, questa funzione animale dell'allattamento avviene qui esclusivamente nel campo del regno animale. Egli, respingendo tutte le trovate dei poeti ed i loro antichi epigrammi, considera, con grande sensibilità, solo l'ingenuità della concezione da cui scaturisce questa immagine tanto familiare.

c) *La rappresentazione dei singoli dèi*

A conclusione di questo capitolo e intorno agli individui *singoli*, nel cui carattere e vitalità vengono elaborate le differenze su accennate, dobbiamo ora fare ancora alcune precisazioni riguardanti principalmente la rappresentazione degli dèi.

α) Come in generale, cosí anche nei riguardi degli dèi spirituali della scultura si potrebbe presumere che la spiritualità sia propriamente la liberazione dall'individualità, e che cosí anche gli ideali, quanto piú eccelsi, tanto meno dovrebbero differenziarsi gli uni dagli altri come individui. Ma il compito della scultura, stupendamente assolto dai greci, consisteva a questo proposito proprio nel-

l'aver conservato agli dèi individualità e differenziabilità nonostante la loro universalità ed idealità, benché in sfere determinate vi fu, certo, lo sforzo di eliminare i confini fissi e di rappresentare le forme particolari anche nelle loro transizioni. Inoltre, se si assume l'individualità in modo tale che certe divinità posseggano determinati tratti quasi come note di ritratto, sembra che cosí un tipo fisso si sostituisca ad una produzione viva con danno dell'arte. Ma questo non è vero e anzi l'invenzione fu tanto piú fine nel campo della individualizzazione e vitalità, quanto piú vi fu a fondamento un tipo sostanziale.

β) Per quanto riguarda poi gli stessi dèi singoli, è intuitiva l'idea che al di sopra di tutti questi ideali stia come loro sovrano un *unico* individuo. Questa dignità ed altezza è quella che Fidia ha attribuito innanzi tutto alla figura ed alla espressione di *Zeus*; e tuttavia il padre degli dèi e degli uomini è al contempo collocato in una dolcezza troneggiante, con uno sguardo sereno e benigno, raffigurato in età virile, senza il volto pieno della giovinezza, ma parimenti senza alludere neppure a quella certa durezza di forme o quegli accenni di infermità che sono propri alla vecchiaia. E estremamente simili a Giove per figura ed espressione sono i suoi fratelli, *Nettuno* e *Plutone*, le cui interessanti statue di Dresda, p. es., hanno un tono diverso l'una dall'altra, pur avendo ognuna la propria peculiarità: Zeus immerso nella dolcezza della sua maestà, Nettuno piú selvaggio, Plutone, che è l'equivalente del Serapide egiziano, piú torvo, meno sereno.

Differenti da Giove in modo piú essenziale sono *Bacco* e *Apollo*, *Marte* e *Mercurio*, i primi nella piú giovanile bellezza e morbidezza delle loro forme, i secondi piú virili, pur se imberbi; Mercurio pur vigoroso, piú

snello, con una finezza particolare nei tratti del viso, Marte non già simile a Ercole per la forza dei muscoli e per le restanti forme, ma come un eroe giovane e bello di sviluppo ideale.

Delle dee voglio solo accennare a Giunone, a Pallade, a Diana e a Venere.

Come Giove fra le divinità maschili, cosí *Giunone* fra quelle femminili possiede piú maestà per la figura e per la sua espressione; gli occhi grandi e rotondi sono alteri e autoritari, e lo stesso dicasi per la bocca che la fa riconoscere subito, specialmente se vista di profilo. Nell'insieme ella dà l'impressione "di una regina che vuole dominare, essere venerata e suscitare amore" (Winckelmann, IV, p. 116).

Pallade, invece, possiede l'espressione di una piú severa verginità e pudicizia; delicatezza, amore ed ogni genere di debolezza femminile sono da lei lontane, l'occhio è meno aperto di quello di Giunone, misuratamente arcuato e un po' chino come in una tranquilla meditazione, al pari del capo, che non si erge altero come quello della sposa di Giove, pur essendo anch'esso armato di un elmo.

La medesima figura virginale possiede *Diana*, che però è dotata di maggiore attrattiva, è piú leggera, piú snella, sebbene non abbia né consapevolezza, né gioia della propria grazia. Ella non se ne sta in calma meditazione, ma è rappresentata per lo piú in movimento, slanciata in avanti, con l'occhio che guarda dritto lontano.

Venere, infine, la dea della bellezza come tale fu la sola, assieme alle Grazie ed alle Ore, ad essere rappresentata nuda dai greci, se pur non da tutti gli artisti. In lei la nudità è dovuta ad un motivo importantissimo, perché ha come espressione fondamentale la bellezza sensibile

ed il suo trionfo, in generale la grazia, l'attrattiva, la delicatezza, moderate ed elevate dallo spirito. Il suo occhio, anche quando ella dovrebbe avere un aspetto piú grave e sublime, è piú piccolo di quello di Pallade e Giunone, non rispetto alla lunghezza, ma perché piú stretto per la palpebra inferiore un poco rilevata, con il che è espresso, nel modo piú bello, il languore invitante dell'amore. Ma nell'espressione come nella figura essa è diversa, ora piú seria e possente, ora piú tenera e delicata, ora di età piú giovanile ora piú matura. Cosí Winckelmann (IV, p. 112), p. es., paragona la Venere Medicea con una rosa che dopo la bella aurora si dischiude al levar del sole. La Venere celeste, invece, era contraddistinta da un diadema che era eguale a quello di Giunone e che era portato anche da Venere vincitrice.

γ) L'invenzione di questa individualità plastica, la cui intera espressione è compiutamente prodotta dall'astrazione della semplice forma, fiorí con tanta ineguagliabile perfezione solo presso i greci, ed ha il suo fondamento nella religione stessa. Una religione piú spirituale si può accontentare della venerazione e della meditazione interne, cosicché, per essa, le opere di scultura non sono in fondo che un lusso ed un sovrappiú. Ma una religione della concezione cosí sensibilmente intuitiva come quella greca deve continuamente produrre, in quanto per essa questo creare ed inventare artistico è esso stesso un'attività ed un soddisfacimento religiosi, cosí come per il popolo la visione di tali opere non è una semplice contemplazione, ma appartiene alla religione ed alla vita stessa. In generale i greci facevano tutto in vista del pubblico e dell'universale, in cui ognuno trovava il proprio godimento, orgoglio ed onore. Dato questo carattere pubblico, l'arte dei greci non è ora semplicemente un ornamento, ma un bisogno vivo da soddisfare neces-

sariamente, analogamente a quel che fu la pittura per i veneziani al tempo del loro splendore. Solo in base a ciò possiamo spiegare, di fronte alle difficoltà della scultura, il perché dello sconfinato numero di sculture, di queste selve di statue di ogni genere che si trovavano a migliaia in *una* città, in Elide, in Atene, a Corinto, ed in grande numero perfino in ogni piccolissima città, ed egualmente nella Magna Grecia e nelle isole.

I diversi generi della raffigurazione e del materiale della scultura. Le fasi del suo sviluppo storico

Finora nel nostro esame abbiamo considerato, in primo luogo, le determinazioni *universali*, in base a cui ci fu possibile sviluppare il contenuto piú adeguato alla scultura e la forma ad esso corrispondente. Come tale contenuto trovammo l'ideale classico, cosicché, *in secondo luogo*, dovemmo stabilire in che modo la scultura, fra le arti particolari, sia la piú idonea a dare forma all'ideale. Ora, essendo l'ideale da concepire essenzialmente solo come *individualità*, non solo l'interna intuizione artistica si dispiega in una cerchia di figure ideali, ma anche l'esteriore modo di raffigurazione e l'esecuzione in opere d'arte reali si scinde in *generi particolari* di scultura. A questo riguardo rimane ora da parlare dei seguenti punti di vista:

in primo luogo, i generi di raffigurazione, in base a cui, nella misura in cui si passa all'esecuzione reale, si hanno o singole statue o gruppi, finché alla fine, nel rilievo, troviamo già il punto di transizione al principio della pittura;

in secondo luogo, il materiale esterno in cui queste differenze divengono reali;

in terzo luogo, le fasi di sviluppo storico inerenti alle opere d'arte realizzate nei diversi generi e materiali.

Come abbiamo distinto in modo essenziale l'architettura autonoma da quella strumentale, cosí possiamo ora stabilire qui un'analoga differenza fra quelle opere di scultura che se ne stanno per sé autonome e quelle che servono per lo piú solo ad ornare spazi architettonici. Per le prime l'ambiente non è nient'altro che un locale approntato dall'arte stessa, mentre per le seconde la relazione con la costruzione architettonica di cui formano ornamento resta l'essenziale e determina non solo la forma ma in massima parte anche il contenuto dell'opera di scultura. Nell'insieme e in generale possiamo a questo riguardo dire che le statue singole se ne stanno per sé, mentre i gruppi e ancor piú i rilievi incominciano a perdere questa autonomia e sono volti dall'architettura ai fini a lei propri.

a) *La statua singola*

Per quel che riguarda la statua singola, il suo compito originario è il compito autentico della scultura in generale, ossia di approntare statue per i templi dove esse erano collocate nell'atrio, un luogo, questo, in cui tutto l'ambiente era riferito ad esse.

α) Qui la scultura resta nella sua purezza piú adeguata, in quanto elabora la figura divina staccata da ogni situazione in una quiete bella, semplice, inattiva, oppure, in situazioni anodine, libera, immune da ogni contatto, lontana da ogni azione e complicazione determinata, come ho già indicato piú volte.

β) La figura incomincia ad uscire da questa piú severa maestà o beata concentrazione quando in tutto l'atteggiamento si accenna l'inizio o la fine di una azione sen-

za che però ne venga turbata la calma divina e la figura sia rappresentata in conflitto e in lotta. Di tal genere sono la celebre Venere Medicea e l'Apollo del Belvedere. Al tempo di Lessing e di Winckelmann fu tributata a queste statue una sconfinata ammirazione come se fossero i supremi ideale dell'arte; ora invece, dacché abbiamo potuto conoscere opere piú profonde per espressione e piú vive e piú approfondite nelle forme, esse hanno perso qualcosa del loro valore e vengono collocate in un'epoca già tarda, in cui la forbitezza dell'esecuzione non permane piú nel severo stile autentico, ma ha già di mira il piacevole e l'attraente. Un viaggiatore inglese (nel *Morning Chronicle* del 26 luglio 1825) chiama persino l'Apollo un vagheggino teatrale (*a theatrical coxcomb*), e pur attribuendo a Venere grande dolcezza, delicatezza, simmetria e grazia timida, afferma però che ella ha solo una corretta assenza di spirito, una perfezione negativa e "*a good deal of insipidity.*" Noi possiamo in generale cosí concepire l'evoluzione della scultura a partire da quella piú severa pace e santità. La scultura è certamente l'arte della solenne gravità degli dèi, ma essendo questi non astrazioni ma formazioni individuali, tale gravità implica parimenti l'assoluta serenità e quindi il riflesso sul reale e sul finito, in cui la serenità degli dèi non esprime il sentimento dell'essere immersi in questo contenuto finito, bensí il sentimento della conciliazione, della libertà spirituale e dell'essere presso sé.

γ) Perciò l'arte greca si è effusa nell'intera serenità dello spirito greco ed ha trovato piacere, gioia e occupazione in un numero infinito di situazioni altamente liete. Infatti, dopo che essa si è districata dalle piú rigide astrazioni del rappresentare e si è innalzata ad apprezzare l'individualità vivente che in sé tutto riunisce, le divenne caro quel che è vivo e sereno, e gli artisti gareggiarono

in una molteplicità di rappresentazioni che, lungi dal deviare verso il penoso, l'orrido, il contorto e il tormentato, rimasero nei limiti di una umanità anodina. Gli antichi per questo riguardo hanno lasciato molte opere di grandissimo valore. Qui mi limito a citare fra i molteplici argomenti mitologici di natura scherzosa e al contempo del tutto pura, serena, i giuochi di Amore, che sono già piú vicini alla comune umanità, e citerò pure altri in cui l'interesse principale è dato dalla vitalità della rappresentazione, e dove già l'averli scelti e l'occuparsene testimonia la serenità e l'anodinicità. In questa sfera, p. es., il giocatore di dadi e l'astato di Policleto erano apprezzati quanto la sua Era di Argo; della stessa fama godevano il Discobolo ed il Corridore di Mirone; egualmente attraente e lodato è il Fanciullo Seduto che si estrae una spina dal tallone; e si conoscono in gran numero, e in parte anche per nome, altre rappresentazioni di contenuto analogo. Si tratta di momenti ispirati dalla natura, momenti che fugacemente passano, ma che qui appaiono fissati dallo scultore.

b) *Il gruppo*

La scultura, da tali inizi volti verso l'esterno, passa poi a rappresentare situazioni piú mosse, conflitti ed azioni e quindi *gruppi*. Infatti con l'azione piú determinata viene ad apparire una piú concreta vitalità, che si dispiega in opposizioni, reazioni e quindi relazioni essenziali di piú figure intrecciate l'un l'altra.

α) In primo luogo abbiamo anche qui semplici accostamenti in quiete, come, p. es., i due colossali domatori di cavalli che stanno a Roma sul monte Cavallo e che si crede indichino Castore e Polluce. Una delle statue è attribuita a Fidia, l'altra a Prassitele, ma senza solide

prove, sebbene l'alta eccellenza della concezione e al contempo l'elegante profondità dell'esecuzione giustifichino nomi cosí importanti. Si tratta solo di liberi gruppi che non esprimono ancora una vera e propria azione o una sua conseguenza e sono interamente adatti alla raffigurazione scultorea e alla esposizione pubblica dinanzi al Partenone, dove essi originariamente si sarebbero trovati.

β) Ma, *in secondo luogo*, la scultura nel gruppo passa a rappresentare situazioni aventi a contenuto conflitti, azioni discordi, dolore ecc. Qui possiamo ancora una volta celebrare l'autentico senso artistico dei greci che non erige simili gruppi autonomi per sé, ma, poiché con essi la scultura inizia ad uscire dal regno suo proprio e quindi autonomo, li ha posti in stretta relazione con l'architettura, cosí che servissero da ornamentazione di spazi architettonici. La statua del dio come statua singola se ne stava in tranquilla quiete e santità nella cella interna che era costruita proprio per quest'opera di scultura. Il frontone, invece, era ornato con gruppi che presentavano determinate azioni del dio e quindi potevano essere elaborate ad una vitalità piú mossa. Di tal genere è il celebre gruppo dei Niobidi. La forma generale della disposizione delle statue è qui data dallo spazio a cui erano destinate. La figura principale stava nel mezzo e poteva essere la piú grande, quella che piú spiccava; le rimanenti, spostate verso gli angoli laterali acuti del frontone, richiedevano altre posizioni fino a quella sdraiata.

Di altre opere celebri mi limiterò a citare ancora solo il gruppo del Laocoonte. Esso è stato, quaranta o cinquant'anni fa, oggetto di molti studi e lunghe discussioni. In particolare era considerato come una circostanza importante stabilire se Virgilio avesse descritto questa scena seguendo l'opera di scultura o se viceversa l'artista

avesse compiuto la sua opera secondo la descrizione virgiliana; inoltre se Laocoonte gridasse e se in generale si addicesse alla scultura esprimere un grido, ed altre questioni del genere. Ci si dava da fare intorno a questi dettagli psicologici, perché ancora non circolavano le idee di Winckelmann né c'era un autentico senso artistico; e gli eruditi da tavolino sono già di per sé portati a tali discussioni, perché manca loro spesso l'occasione di vedere opere reali, cosí come parimenti mancano della capacità di coglierle con l'intuizione. La cosa piú essenziale riguardo a questo gruppo è il fatto che, malgrado il forte dolore, la grande verità, la contrazione spasmodica del corpo, l'inarcarsi di tutti i muscoli, viene tuttavia conservata la nobiltà della bellezza senza che minimamente si giunga alla deformazione, alla smorfia ed alla distorsione. Tuttavia l'intera opera, per lo spirito dell'argomento, per l'artisticità dell'ordinamento, per l'intelligenza dell'atteggiamento e per il genere dell'esecuzione, appartiene senza dubbio ad un'epoca tarda, che tende già a sorpassare la semplice bellezza e vitalità col mettere in rilievo studiatamente un'accurata conoscenza della struttura e della muscolatura del corpo umano e cerca di piacere con l'eleganza troppo raffinata della lavorazione. In tal modo è già fatto il passo dalla innocenza e grandezza dell'arte alla maniera.

γ) Opere di scultura possono ora essere collocate nei piú diversi locali: dinanzi agli ingressi dei colonnati, in vestiboli, su rampe di scale, in nicchie ecc. Proprio per questa varietà di luogo e di destinazione architettonica, che a sua volta in vario modo è riferita a condizioni e rapporti umani, il contenuto e l'oggetto delle opere d'arte, che nei gruppi possono ancor piú accostarsi all'umano, cambiano infinitamente. Ma è sempre cosa poco conveniente che questi gruppi piú mossi e formati da piú

figure, anche quando non hanno ad argomento dei conflitti, vengano posti in cima agli edifici di contro alla libera aria senza alcuno sfondo. Infatti il cielo una volta è grigio, un'altra volta azzurro e splendente in modo accecante, cosicché i contorni delle figure non si possono vedere con precisione. Ma questi contorni, la silhouette, sono la cosa piú importante in quanto sono la cosa principale che si riconosce e che rende possibile capire il resto. Infatti in un gruppo molte parti delle figure stanno l'una dinanzi all'altra, per es., le braccia dinanzi al corpo, e ugualmente la gamba di una figura dinanzi all'altra; già per questo fatto in lontananza i contorni di una simile parte diventano poco chiari e incomprensibili o almeno molto meno chiari dei contorni delle parti che se ne stanno interamente libere. Basta solo pensare ad un gruppo disegnato sulla carta, perché si veda che di una figura alcune membra sono tracciate con forza e nettamente, mentre altre sono solo accennate in modo oscuro e impreciso. Lo stesso effetto fa una statua e ancor piú i gruppi che non hanno altro sfondo che l'aria: in tal caso si vede solo una silhouette nettamente ritagliata dal cui interno si possono riconoscere con precisione soltanto vaghi accenni.

Questo è il motivo per cui, p. es., la Vittoria sulla Porta Brandeburghese a Berlino è non solo di bell'effetto per la sua semplicità e calma, ma è anche riconoscibile con precisione nelle sue singole figure. I cavalli stanno lontano gli uni dagli altri senza coprirsi reciprocamente, ed anche la figura della Vittoria si innalza abbastanza su di loro. Invece l'Apollo di Tieck, col suo cocchio tirato da grifoni, si innalza sul teatro in modo meno eccellente, nonostante il valore artistico dell'intera concezione ed esecuzione. Io ho visto, per cortesia di un amico, le figure nel laboratorio; ci se ne poteva ripromettere un ef-

fetto magnifico; ma nel modo in cui ora stanno in alto, i contorni di una figura si confondono sempre con quelli dell'altra che le fa da sfondo, e la silhouette della prima è tanto meno libera e chiara quanto piú nell'insieme manca alle figure la semplicità. I grifoni, che per le loro gambe piú corte stanno già di per sé piú in basso e meno liberi dei cavalli, hanno poi ancora le ali, e Apollo ha un ciuffo di capelli e in braccio la lira. Tutto ciò è troppo per il posto in cui il gruppo è collocato e contribuisce solo alla mancanza di chiarezza dei contorni.

c) *Il rilievo*

L'ultimo genere di raffigurazione, infine, con cui la scultura fa già un passo significativo verso il principio della pittura, è il *rilievo*; innanzitutto l'altorilievo, poi il bassorilievo. Qui la condizione è data dalla superficie, cosicché le figure stanno tutte su un medesimo piano e la totalità spaziale della figura, da cui parte la scultura, incomincia a sparire sempre di piú. Ma il rilievo antico non si avvicina ancora tanto alla pittura da giungere a differenze di prospettiva fra primo piano e sfondo, bensí si tiene fermo invece alla superficie come tale, senza dar prospettiva ai diversi oggetti entro differenze spaziali con l'arte del rimpicciolire. Perciò si preferiscono soprattutto le figure di profilo poste una accanto all'altra sulla stessa superficie. Ma con questa semplicità possono essere prese a contenuto non azioni molto complicate, bensí azioni che anche nella realtà procedono di solito sulla medesima linea, processioni, cortei sacrificali, sfilate di vincitori olimpici, ecc.

Il rilievo però è della massima varietà in quanto non solo copre ed adorna i fregi e le pareti dei templi, ma decora anche gli utensili, i vasi sacrificali, i doni votivi, le

tazze, le brocche, le urne, le lampade ecc., adorna seggiole e tripodi e si apparenta con mestieri affini. Qui è soprattutto l'ingegnosità dell'invenzione che si effonde nelle piú molteplici formazioni e combinazioni e non è piú in grado di mantenere il fine vero e proprio della scultura autonoma.

2. *Il materiale della scultura*

Noi siamo passati, partendo dall'individualità, che costituisce il principio fondamentale della scultura, alla particolarizzazione della cerchia del divino, dell'umano e della natura, da cui la plastica trae i propri oggetti, per giungere poi alla particolarizzazione del modo di rappresentare nelle statue singole, nei gruppi e rilievi. Fatto ciò, dobbiamo ora ricercare la medesima varietà di particolarizzazione nel *materiale* di cui l'artista si può servire per le sue rappresentazioni. Infatti l'uno o l'altro genere di contenuto e di apprensione trova maggiore affinità nell'uno o nell'altro genere di materiale sensibile con cui ha maggiore o minore inclinazione e concordanza intima.

Come annotazione generale voglio qui solo ricordare che gli antichi, come furono ineguagliabili per l'invenzione, nella stessa misura suscitano la nostra ammirazione per la stupenda e sviluppata abilità dell'esecuzione tecnica. Entrambi i lati sono egualmente difficili nella scultura, perché i suoi mezzi di rappresentazione mancano della multilateralità interna di cui dispongono le restanti arti. L'architettura è, sí, ancora piú povera, ma non ha però il compito di rendere presente lo spirito stesso nella sua vitalità oppure il vivo naturale nella materia per sé inorganica. Questa sviluppata abilità nel trattare

in modo del tutto perfetto il materiale, è contenuta però nel concetto stesso dell'ideale, giacché questo ha a principio una penetrazione totale nel sensibile e la fusione dell'interno con la sua esistenza esterna. Il medesimo principio si afferma perciò ogni qualvolta l'ideale giunge a esecuzione e realtà. A questo riguardo non dobbiamo meravigliarci se si afferma che gli artisti nelle epoche di grande abilità tecnica o lavoravano le loro opere in marmo senza ricorrere a modelli in terracotta, oppure, se li avevano, facevano però le loro opere in modo molto piú libero e spontaneo "di quanto non accada nei nostri giorni, in cui, rigorosamente parlando, vi sono solo copie in marmo secondo originali che si chiamano modelli e sono precedentemente preparati in terracotta" (Winckelmann, *Opere*, vol. V, p. 389). In questo modo gli antichi artisti conservarono la viva ispirazione che nelle riproduzioni e nelle copie va piú o meno sempre perduta, sebbene non si possa negare che anche nelle opere d'arte famose si incontrino talvolta singole parti manchevoli, p. es., occhi di diversa grandezza, orecchie di cui l'una sta piú in basso dell'altra, piedi di lunghezza alquanto diseguale, e cosí via. Gli artisti antichi non badarono alla costante delimitazione geometrica rigorosa, al contrario di quanto sono soliti fare gli artisti e intenditori mediocri, i quali ritengono di andare molto a fondo, e non hanno invece alcun altro merito.

a) *Il legno*

Fra i materiali di diverso genere di cui gli scultori si servivano per le statue degli dèi, uno dei piú antichi è il *legno*. Un bastone, un palo sormontato da una testa costituí l'inizio. Molte delle piú antiche statue collocate nei templi sono di legno, e anche al tempo di Fidia si

usava ancora questo materiale. Cosí, p. es., la statua colossale di Minerva di Fidia a Platea era di legno dorato, mentre testa, mani e piedi erano di marmo (Meyer, *Storia delle arti figurative greche*, vol. I, pp. 60 e sgg.), ed anche Mirone (Pausania, II, 30) fece un'Ecate di legno con un solo volto e tronco, e proprio ad Egina, dove Ecate era grandemente onorata e annualmente si svolgeva una festa in suo onore, istituita, come affermavano gli abitanti di Egina, dal trace Orfeo.

Nell'insieme, però, il legno, quando non è ricoperto d'oro o in altro modo, per le sue fibre e per la loro direzione appare non essere adatto ad opere grandiose ed è piú idoneo per lavori minori, come è avvenuto spesso nel Medio Evo e come avviene ancora oggi.

b) *Avorio, oro, bronzo, marmo*

Come principale materiale dopo il legno vanno ricordati l'*avorio* unito con l'*oro*, il *bronzo* fuso e il *marmo*.

α) Avorio ed oro furono notoriamente usati da Fidia per i suoi capolavori, per es. per il Giove Olimpico, o per la celebre colossale statua di Pallade sull'Acropoli di Atene, che portava in mano una Vittoria anch'essa di grandezza maggiore del naturale. Le parti nude del corpo erano di lamine di avorio, le vesti ed il mantello di oro laminato che poteva essere tolto. Questo modo di lavorazione in avorio giallastro e oro risale al tempo in cui le statue erano colorate, ed è un modo di rappresentazione che si superò via via nella monocromia del bronzo o del marmo. L'avorio è un materiale molto pulito, liscio, senza le granature del marmo, e nel contempo costoso; e infatti gli ateniesi ci tenevano a che le statue dei loro dèi fossero anche preziose. La Pallade di Platea aveva solo un rivestimento in oro mentre quella di Ate-

ne era di metallo massiccio. Le statue dovevano essere nello stesso tempo colossali e ricche. Quatremère de Quincy ha scritto un capolavoro su queste opere, sulla toreutica degli antichi. La parola toreutica — τορεύειν, τόρεσμα — doveva propriamente essere usata per indicare lo scolpire nel metallo, l'incidere, intagliate figure, come, p. es., nel caso delle pietre incise; ma τόρευμα si usa per indicare lavori in metallo che sono a rilievo intiero o a mezzo rilievo e si ottengono mediante stampi e fusione, e non già con il taglio o l'incisione. Inoltre questo termine si usa impropriamente per indicare figure in rilievo su vasi di coccio e in modo piú generale, infine, per sculture in bronzo. Quatremère ha studiato particolarmente il lato tecnico dell'esecuzione ed ha calcolato la grandezza delle lamine tagliate dalle zanne degli elefanti e la quantità richiesta dalle dimensioni colossali delle figure ecc. D'altra parte egli si è curato anche, seguendo le indicazioni degli antichi, di rifare un disegno della figura seduta di Giove, e, in particolare, di riprodurre il grande scanno con gli artistici bassorilievi, dandoci cosí per ogni verso un'idea del lusso e della perfezione dell'opera.

Nel Medio Evo l'avorio è stato usato principalmente per opere minori della piú diversa specie, quali Cristo in croce, la Madonna, ecc.; e inoltre per fare boccali, con su raffigurate scene di caccia e di altro genere, nel qual caso l'avorio presenta anzi nei confronti del legno molti vantaggi per la sua levigatezza e durezza.

β) Ma il materiale piú diffuso e preferito presso gli antichi fu il *bronzo*, nella cui fusione e lavorazione essi seppero giungere alla massima maestria. Specialmente al tempo di Mirone e Policleto esso fu usato generalmente per statue di dèi e per altri generi di scultura. Il colore piú cupo, meno determinato, lo splendore, la levigatezza

del bronzo in generale, non ha ancora l'astrazione del bianco marmo ed è in un certo senso piú caldo. Il bronzo di cui si servivano gli antichi era una mescolanza in misura varia di oro, argento e rame. Cosí, p. es., il cosiddetto bronzo di Corinto è una lega speciale che durante l'incendio di Corinto si era formata per la grande abbondanza di statue e di utensili in bronzo che vi era in questa città. Mummio fece imbarcare sulle navi molte statue, e questa integra persona, che teneva molto a quel tesoro e aveva a cuore di portarlo in sicuro a Roma, lo raccomandò ai marinai con la minaccia che, qualora le statue fossero andate perdute, essi avrebbero dovuto procurargliene di identiche.

Nella fusione del bronzo gli antichi raggiunsero una maestria incredibile, il che permise loro di fare delle fusioni solide e nello stesso tempo sottili. Certo si può considerare ciò come qualcosa di semplicemente tecnico che nulla abbia a che fare con l'arte vera e propria; ma ogni artista lavora su una materia sensibile ed è prerogativa del genio divenire perfettamente padrone di questa materia, cosicché l'abilità e la bravura nel campo tecnico e manuale costituisce un lato del genio stesso. Con questa virtuosità nella fusione, un'opera di scultura di tal genere veniva a costare di meno e poteva essere eseguita piú rapidamente che non la lavorazione a scalpello delle statue in marmo. Un secondo vantaggio che gli antichi seppero ottenere con la loro abilità nella fusione fu la purezza della colata, la quale fu tale che le loro statue di bronzo non avevano nemmeno bisogno di essere cesellate e quindi anche rispetto ai tratti piú fini non perdevano nulla, il che non può essere interamente evitato nel cesello. Ora, se noi consideriamo lo smisurato numero di opere d'arte che scaturirono da questa facilità e padronanza tecnica, dobbiamo grandemente meravigliarci e

ammettere che il senso artistico della scultura sia un impulso e un istinto che è proprio allo spirito e che ha potuto esistere in tale misura e con tale estensione solo in *un* popolo ed in *una* epoca. In tutto il Regno Prussiano, per es., si possono ancora oggi contare sulle dita le statue di bronzo; l'unica porta di chiesa in bronzo esiste a Gnesen e oltre alle statue di Blücher esistenti a Berlino e a Breslavia e di Lutero a Wittenberg, vi sono solo poche statue di bronzo a Königsberg e a Düsseldorf. (Scritto nel 1829.)

Il timbro molto diverso e l'infinita plasmabilità e fluidità, per cosí dire, di questo materiale, che può concordare con ogni genere di raffigurazione, permette ora alla scultura di passare alla piú varia molteplicità di produzione e di adattare la materia sensibile cosí docile ad una grande quantità di cose, leggiadrie, vasi, ornamenti, graziose minuterie. Il marmo ha invece un limite nel proprio uso sia rispetto agli oggetti che alla loro grandezza; per es., può essere ancora impiegato in una certa misura per urne e vasi con bassorilievi, ma non può essere usato per oggetti piú piccoli. Invece il bronzo, che non solo può essere versato in forme, ma può anche essere battuto e inciso, non esclude quasi nessun genere di raffigurazione né vi pone limiti di grandezza.

Come esempio piú circostanziato si può qui citare appropriatamente l'*arte del conio*. Anche in tal campo gli antichi ci hanno lasciato perfetti capolavori di bellezza, sebbene fossero ben lontani, sul piano tecnico dell'impressione, dalla perfezione moderna delle macchine. Le monete propriamente non erano impresse, ma erano ottenute battendo pezzi di metalli quasi sferici. Questo ramo dell'arte raggiunse il suo culmine al tempo di Alessandro. Le monete imperiali romane erano già peggiori; nei nostri giorni specialmente Napoleone ha ten-

tato di rinnovare la bellezza degli antichi nelle sue monete e nelle sue medaglie, che infatti sono di grande perfezione; in altri Stati, però, il valore metallico e l'esattezza del peso rimangono per lo piú la preoccupazione principale nel coniar monete.

γ) Infine, l'ultimo materiale che molto bene risponde alla scultura è la *pietra* che ha già di per sé l'oggettività della consistenza e della durata. Ma nel modo piú immediato il *marmo* concorda, nella sua morbida purezza e bianchezza, cosí come nell'assenza di colore e nella dolcezza del suo splendore, con il fine della scultura, acquistando particolarmente con l'aspetto granuloso ed il lieve trasparire della luce un grande vantaggio rispetto al biancore morto e farinoso del gesso che è troppo chiaro e facilmente appiattisce le ombreggiature piú fini. L'uso del marmo a preferenza di quello di altri materiali incomincia a trovarsi presso gli antichi solo tardi, cioè al tempo di Prassitele e Scopas, che nei lavori in marmo raggiunsero la piú riconosciuta maestria. Fidia lavorava, sí, anche in marmo, ma per lo piú solo la testa, i piedi e le mani; Mirone e Policleto si servirono principalmente del bronzo; Prassitele e Scopas, invece, cercarono di tener lontano il colore, questo eterogeneo all'astratta scultura. Certo non si può negare che la pura bellezza dell'ideale scultoreo si può realizzare altrettanto perfettamente nel bronzo che nel marmo. Il marmo, però, quando l'arte incomincia a raggiungere grazia ed eleganza maggiore nella figura, come avvenne con Prassitele e Scopas, si mostra come il materiale piú adeguato. Infatti il marmo (Meyer, *Storia delle arti figurative greche*, vol. I, p. 279) "favorisce con la sua trasparenza, la morbidezza dei contorni, la loro dolce scorrevolezza e la levità del loro incontro; perciò la perfezione artistica, delicata, nella dolce bianchezza del marmo, ap-

pare molto piú chiara di quanto non possa accadere nel bronzo piú nobile che, quanto piú è verde e bello, tanto piú produce splendori e riflessi conturbanti." Parimenti la grande attenzione che in questo periodo fu rivolta nella scultura anche al chiaroscuro, le cui sfumature e sottili differenze sono rese piú visibili dal marmo che dal bronzo, costituí un altro motivo per preferire questa pietra al metallo.

c) *Gemme e vetro*

A questi generi di materiale preferiti dobbiamo aggiungere, a conclusione, le *gemme* e il *vetro*.

Le gemme antiche, i cammei, i calchi di pietre incise fatti su materiale tenero sono inestimabili, giacché ci fanno percorrere in scala ridottissima, se pur con estrema perfezione, l'intero ciclo della scultura, dalle figure semplici degli dèi attraverso i piú vari generi di raggruppamento fino a tutte le possibili idee di serenità e leggiadria. Tuttavia Winckelmann (vol. III, pref. XXVII) a proposito della collezione Stosch fa la seguente osservazione: "Qui trovai per la prima volta traccia di una verità che mi è stata poi grandemente utile nella spiegazione dei monumenti piú difficili. Essa consiste nell'affermazione che le immagini, sia sulle pietre incise che in quelle in rilievo, molto raramente sono tratte da avvenimenti posteriori alla guerra troiana o al ritorno di Ulisse ad Itaca, fatta eccezione per le storie degli Eraclidi o discendenti di Ercole; infatti la loro storia confina ancora con la favola, ch'è il tema proprio agli artisti. Del resto conosco una sola immagine tratta dalle storie degli Eraclidi."

Per quel che riguarda in primo luogo le *gemme*, quelle autentiche e piú perfette mostrano figure di una

estrema bellezza e anche opere della natura organica, e possono essere esaminate con la lente d'ingrandimento senza che nulla perdano della purezza dei loro tratti. Io osservo ciò solo per il fatto che la tecnica artistica si avvicina qui ad un'arte per cosí dire del *tatto*, in quanto l'artista non può esaminare e quindi guidare, come lo scultore, il suo lavoro con l'orecchio, ma deve quasi sentirlo al tatto. La pietra incollata su cera viene infatti accostata a rotelle taglienti azionate da un volano, le quali cosí scavano le forme. In tal modo è nel tatto che risiede la concezione, l'intenzione delle linee e del disegno, ed è esso che le dirige cosí perfettamente che in queste pietre, quando si guardano controluce, si crede di avere un lavoro in rilievo.

Di natura opposta, in secondo luogo, sono i *cammei*, che presentano le figure in rilievo scolpite nella pietra. In particolare fu usato come materiale l'onice, in quanto in esso gli antichi seppero rilevare con sensibilità e gusto i diversi strati colorati, particolarmente quello biancastro e quello avana. Paolo Emilio portò a Roma un gran numero di tali pietre e di piccoli vasi.

Nelle opere eseguite in questi vari generi di materiale gli artisti greci non posero a fondamento situazioni inventate, ma sempre trassero i loro argomenti, a parte i baccanali e le danze, dai miti degli dèi e dalle leggende, e anche sulle urne e nelle raffigurazioni di funerali ebbero dinanzi riferimenti determinati che stavano in rapporto con l'individuo che doveva essere onorato con questa cerimonia. Invece, quel che è esplicitamente allegorico non appartiene all'ideale autentico, ma viene ad apparire maggiormente solo con l'arte moderna.

3. *Lo sviluppo storico della scultura*

Abbiamo fin qui considerato la scultura come l'espressione piú adeguata dell'ideale classico. Ma l'ideale non solo ha in se stesso uno sviluppo per cui partendo da sé diviene quel che è secondo il suo concetto, iniziando ad andare oltre questo accordo con la propria natura essenziale; bensí, come già abbiamo visto nella seconda parte quando esaminammo le forme d'arte particolari, esso, al di fuori di sé, nel modo di rappresentazione simbolico, acquista un presupposto che deve oltrepassare per essere in generale ideale, cosí come quest'ideale si imbatte di nuovo in un'altra arte, quella romantica, da cui viene a sua volta oltrepassato.

Entrambe le forme d'arte, quella simbolica e quella romantica, assumono parimenti come elemento della loro rappresentazione la figura umana, la cui forma spaziale esse fissano e quindi rendono visibile nei modi della scultura. Perciò, se dobbiamo far cenno anche dello sviluppo storico, dobbiamo parlare non solo della scultura greca e romana, ma anche di quella orientale e di quella cristiana. Ma fra i popoli presso cui il *simbolico* costituí il tipo fondamentale della produzione artistica, furono soprattutto gli egiziani che iniziarono a servirsi per i loro dèi della figura umana districantesi dalla semplice esistenza naturale, cosicché principalmente in loro ci imbattiamo nella scultura, dato anche che essi diedero in generale alle loro concezioni una esistenza artistica nel materiale come tale. Piú diffusa invece e di piú ricco sviluppo è la scultura cristiana, sia nel suo carattere propriamente romantico medioevale, che nel suo ulteriore sviluppo, in cui essa si è sforzata di riaccostarsi al principio dell'ideale classico e quindi di creare opere specificamente scultoree.

Secondo questi punti di vista intendo portare, a conclusione di questa intera sezione, *in primo luogo* qualche considerazione intorno alla scultura *egiziana* nella sua differenza da quella greca e come fase preliminare all'ideale autentico.

Un *secondo* stadio è costituito poi dall'evoluzione peculiare alla scultura *greca*, a cui si lega quella *romana*. Qui noi tuttavia dobbiamo principalmente guardare alla fase che precede il modo di rappresentare propriamente ideale, avendo già trattato estesamente la scultura ideale nel secondo capitolo.

In terzo luogo, rimane solo da indicare brevemente il principio della scultura cristiana, ma, a questo riguardo, mi limiterò alle indicazioni piú generali.

a) *La scultura egiziana*

Se noi pensiamo di ricercare *storicamente* nella Grecia l'arte classica della scultura, ci imbattiamo, prima di essere giunti a questa meta, nell'arte egiziana anche come scultura, e non solo nei riguardi delle grandi opere, testimonianti l'estrema tecnica e perfezione, in uno stile artistico del tutto peculiare, ma anche quale punto di partenza e fonte delle forme della plastica greca. Che per quest'ultimo aspetto si tratti, anche dal punto di vista della storia reale, di un insegnamento ricevuto come contatto esteriore da parte degli artisti greci, la storia dell'arte deve dimostrarlo in relazione al trattamento artistico, tenendo presente sul piano della mitologia il significato delle immagini divine raffigurate. La connessione fra le rappresentazioni greche e quelle egiziane degli dèi è attestata e provata da Erodoto, mentre Creuzer crede di trovare la connessione esterna dell'arte in un modo evidentissimo particolarmente nelle monete e, in special modo, in quelle del-

l'antica Attica. Egli me ne ha mostrata una in suo possesso, in cui certamente il volto, un profilo, aveva compiutamente il taglio della fisionomia delle statue egiziane (1821). Tuttavia noi qui possiamo lasciare a se stesso questo lato puramente storico e vedere solo se in luogo di esso vada indicato invece un necessario legame interno. Io ho già mostrato sopra questa necessità. L'ideale, l'arte perfetta, deve essere preceduta da quella imperfetta, con la cui negazione soltanto, cioè con la cancellazione dell'insufficienza ad essa ancora attaccata, l'ideale diviene a se stesso ideale. A questo proposito l'arte classica possiede certo un *divenire*, che tuttavia deve acquistare una esistenza autonoma al di fuori di lei, giacché, come arte classica, deve lasciare dietro di sé ogni indigenza, ogni divenire ed essere in sé compiuta. Questo divenire come tale consiste nel fatto che il contenuto della rappresentazione incomincia solo ad andare incontro all'ideale, restando però incapace di una apprensione ideale, in quanto esso appartiene ancora alla concezione simbolica che non è in grado di plasmare in uno l'universale del significato e la figura intuibile individuale. L'unica cosa che qui voglio ora brevemente mostrare è che la scultura *egiziana* possiede tale carattere fondamentale.

α) La prima cosa che ci sarebbe da dire è la mancanza di una *libertà* interna, creatrice, malgrado ogni perfezione tecnica. Le opere di scultura greche sgorgano dalla vitalità e libertà della fantasia, che trasforma le rappresentazioni religiose esistenti in figure individuali e rende oggettive nell'individualità di questa produzione la propria concezione ideale e la propria compiutezza classica. Le statue degli dèi egiziani, invece, conservano un tipo statico; come infatti dice Platone (*De legibus*, libro II, ed. Bekker, III, 2, p. 239): le raffigurazioni erano fin dall'antichità codificate dai sacerdoti, e né ai pittori, nè ad altri maestri

delle arti figurative era permesso di fare qualcosa di nuovo, né di inventare nulla che già non fosse avito e patrio, né ancor oggi è permesso. Quindi tu troverai che quel che è stato fatto o formato da una miriade d'anni, e dico miriade realmente, non per modo di dire, non è piú bello né piú brutto di quel che è fatto oggi. — A questa fedeltà statica si legava la circostanza che in Egitto, come si ricava da Erodoto (lib. 1, c. 167), gli artisti non godevano di una grande considerazione, ed insieme con i loro figli occupavano un posto inferiore a quello di tutti gli altri cittadini che non esercitavano nessuna arte. Inoltre l'arte non era qui coltivata per libero impulso, ma in un paese in cui dominava il regime delle caste il figlio seguiva il padre non solo in generale rispetto al ceto, ma anche nell'esercizio del suo mestiere e della sua arte, ed uno seguiva le orme dell'altro in modo tale che, come dice Winckelmann (vol. III, lib. 2, c. I, p. 74): " Nessuno sembra aver lasciato una traccia che possa chiamarsi sua propria. " Perciò l'arte si manteneva entro questo stabile asservimento dello spirito, con cui era bandita la versatilità del genio libero artistico, l'impulso superiore di essere *artista*, non quello esteriore degli onori e della ricompensa. In altri termini era bandito l'impulso che non si limita a lavorare artigianamente in modo meccanico, astrattamente generale secondo forme e regole già date, ma vuole contemplare la propria individualità nella propria opera come propria creazione specifica.

β) Per ciò che riguarda, *in secondo luogo,* le opere d'arte, Winckelmann, le cui descrizioni mostrano ancora una volta grande finezza nell'osservazione e nelle distinzioni, indica come segue il carattere della scultura egiziana nei suoi tratti principali (vol. III, lib. 2, c. II, pp. 77-84).

In generale l'intera figura e le sue forme mancano

della grazia e della vitalità che provengono dallo slancio propriamente organico delle linee; i contorni sono diritti e con una minima deviazione di linee, la posizione appare costretta e rigida, i piedi sono strettamente accostati, e se pur nelle figure ritte un piede sta innanzi all'altro, tuttavia sono entrambi nella stessa direzione e né l'uno né l'altro è spinto fuori. Egualmente, le braccia nelle figure maschili pendono lungo il tronco diritte e rigidamente serrate al corpo. Le mani, aggiunge Winckelmann, hanno una forma come in coloro che hanno rovinato o trascurato mani non male conformate, i piedi però sono piatti e larghi, le dita hanno tutte la stessa lunghezza e il dito piccolo non è né incurvato, né rivolto in dentro; tuttavia mani, dita, unghie, non sono malfatte, sebbene la articolazione delle dita del piede e della mano non siano indicate. Per tutte le altre parti nude, i muscoli e le ossa sono poco segnati, mentre non sono affatto indicati nervi e vene, cosicché, nonostante l'esecuzione accurata ed abile, manca nei dettagli quel genere di elaborazione che sola conferisce alla figura la vera e propria animazione e vitalità. Le ginocchia, invece, i malleoli e i gomiti, si mostrano rilevati come in natura. Le figure maschili si contraddistinguono particolarmente per un tronco insolitamente stretto al di sopra delle anche; il dorso già poi non è visibile a causa delle colonne a cui sono appoggiate le statue e con cui sono lavorate tutte di un pezzo.

A questa mancanza di movimento, che non va considerata come assenza di perizia da parte degli artisti, ma come concezione originaria delle statue degli dèi e della loro profonda e misteriosa quiete, si associano la mancanza di situazione e l'assenza di ogni genere di azione, che nella scultura si palesa con la posizione e il movimento delle mani, coi gesti e l'espressione dei tratti. Infatti nelle raffigurazioni egiziane in obelischi e pareti noi tro-

viamo, sí, molte figure mosse, ma solo come rilievi e di solito dipinti.

Per indicare qualche altro particolare, gli occhi non sono profondi come nell'ideale greco, ma invece stanno quasi allo stesso livello della fronte, e sono piatti ed obliqui; le sopracciglia, le palpebre e il bordo delle labbra sono per lo piú indicati con un taglio, e le ciglia sono disegnate con un rigo piú in rilievo, che è tirato dritto fino alle tempie e lí termina ad angolo. Ciò che qui manca, prima di tutto, è, dunque, il rilievo della fronte, e al contempo, insieme con l'inserzione eccezionalmente alta delle orecchie ed il naso incurvato, come nelle persone comuni, manca pure il rientrare degli zigomi, che sono invece fortemente segnati e rilevati, mentre il mento è sempre tirato indietro e piccolo, e la bocca è strettamente serrata, con gli angoli tirati piú in su che in basso; le labbra, poi, appaiono separate fra loro solo da un semplice taglio. Quindi nell'insieme non solo mancano alle figure la libertà e la vitalità, ma manca soprattutto alla testa l'espressione della spiritualità, poiché il lato animale è predominante e non concede ancora allo spirito di comparire in apparenza autonoma.

Gli *animali*, invece, secondo il giudizio di Winckelmann, sono raffigurati con molta intelligenza e con una elegante varietà di contorni dolcemente piegantisi e di parti interrotte in modo quasi insensibile. E quantunque poi nelle figure umane la vita spirituale non si sia ancora liberata dal tipo animale e non si sia quindi in modo nuovo e libero fusa ad ideale con il sensibile ed il naturale, il significato specificamente simbolico sia delle figure umane che di quelle animali si mostra tuttavia esplicito in quelle produzioni, proprie anche alla scultura, in cui forme umane e animali vengono a trovarsi in una misteriosa associazione.

γ) Le opere d'arte che portano ancora in sé questo carattere si arrestano quindi ad una fase in cui non è ancora oltrepassata la frattura fra forma e significato, perché per esse il significato è ancora la cosa principale, e quindi importa piú la sua rappresentazione nella sua universalità, che la sua incarnazione in una figura individuale ed il godimento dell'intuizione artistica.

La scultura nasce qui ancora dallo spirito di un popolo di cui si può dire, per un lato, che è pervenuto solo fino al bisogno del *rappresentare*, in quanto si accontenta di trovare nell'opera d'arte l'*allusione* a ciò che è contenuto nella rappresentazione, ossia qui nella rappresentazione *religiosa*. Noi perciò possiamo chiamare gli egiziani, nei riguardi della scultura, ancora poco evoluti, per quanto avanti siano andati nella cura e compiutezza dell'esecuzione tecnica, giacché non richiedono ancora per le loro figure la verità, la vitalità e la bellezza da cui la libera opera d'arte viene animata. Certo gli egiziani non si arrestano, d'altro lato, alla semplice rappresentazione ed alle sue esigenze, ma pervengono anche ad intuire e a rendere intuibile la figura umana ed animale, anzi sanno cogliere e presentare in giusti rapporti, chiaramente, senza distorsione, le forme ch'essi riproducono. Tuttavia non vi infondono né la vita che la figura umana già di per sé possiede nella realtà, né la vita superiore con cui potrebbe esprimersi l'operare e l'agire dello spirito in queste forme a lui adeguate e fatte ad arte. Le loro opere mostrano invece solo una gravità senza vita, un mistero insolubile, in modo che la figura deve far presentire un altro significato a lei estraneo e non il proprio interno individuale. Per citare un solo esempio, una figura spesso ricorrente è quella di Iside che tiene sulle ginocchia Horus. Qui, guardando le cose solo dall'esterno, abbiamo lo stesso oggetto che nell'arte cristiana è dato da Maria e il Bambino. Ma nell'atteggiamento egi-

ziano, simmetrico, rettilineo, immobile, non si trova, come è stato detto recentemente (Raoul Rochette, *Cours d'Archéologie*, Lezioni 1-12, Parigi, 1828; supplemento n. 8 al *Corriere del mattino*, 1829), "né una madre né un bimbo, e nessuna traccia di affezione, di sorriso o di carezza, in breve nessuna espressione di alcun genere. Calma, impassibile, imperturbabile è questa madre divina che allatta il suo figlio divino, o piuttosto non c'è né dea, né madre, né figlio, né Dio; abbiamo solo il segno sensibile di un pensiero che non è capace né di affetto né di passione, e non la vera raffigurazione di un'azione reale, e ancor meno l'espressione esatta di un sentimento naturale."

Proprio questo costituisce presso gli egiziani la frattura fra significato ed esistenza, e il mancato sviluppo della loro intuizione artistica. La loro sensibilità interna, spirituale è ancora cosí obnubilata che non nutre il bisogno di una rappresentazione precisa, vera e viva, condotta fino alla determinatezza, rappresentazione a cui il soggetto che contempla non ha bisogno di aggiungere nulla, ma vi si rapporta solo ricevendo e riproducendo, giacché tutto è dato dall'artista. Un sentimento della propria individualità piú alto e piú consapevole di quello che avevano gli egiziani, deve sorgere perché non ci si accontenti piú, nell'arte, dell'indeterminato e del superficiale, ma si richieda che nelle opere d'arte vi siano intelligenza, razionalità, movimento, espressione, anima e bellezza.

b) *La scultura greca e romana*

Questo sentimento di sé, rispetto alla scultura, noi lo vediamo divenire vivo completamente per la prima volta presso i *greci*, e vi troviamo cancellate tutte le insuffi-

cienze di questa fase preliminare egiziana. Ma l'evoluzione dalle incompiutezze di una scultura ancora simbolica alla perfezione dell'ideale classico non avviene già con un salto violento, perché, come già piú volte ho detto, l'ideale, anche se elevato ad una fase superiore, deve cancellare nell'ambito proprio le insufficienze che dapprima gli impediscono di giungere alla perfezione.

α) Per indicare tali inizi all'interno stesso della scultura greca, accennerò brevemente alle opere d'arte cosiddette di *Egina* e a quelle *etrusche antiche.*

Entrambe queste fasi o stili già oltrepassano il punto di vista che si accontenta, come avveniva presso gli egiziani, di ripetere le forme, certo non contro natura, ma senz'altro prive di vita, interamente cosí come le riceveva da altri, e si riteneva soddisfatto di presentare alla rappresentazione una figura da cui questa potesse astrarre il proprio contenuto religioso e richiamarlo alla memoria, mentre non elabora questa figura per l'intuizione in modo tale che l'opera si palesi come la concezione e vitalità propria all'artista.

Egualmente questa fase preliminare dell'arte ideale non si è spinta ancora fino al classico realmente tale, perché da un lato si mostra ancora presa nel tipico e quindi in ciò che manca di vita; mentre dall'altro, pur andando incontro alla vitalità ed al movimento, essa, però, può raggiungere solo la vitalità del *naturale* e non già quella bellezza spiritualmente animata che manifesta la vita dello spirito nella vitalità della sua figura naturale senza alcuna separazione, e trae dall'intuizione dell'esistente nella stessa misura che dalla libera creazione del genio le forme individuali di questa unione comunque realizzata.

Le opere d'arte di *Egina*, intorno a cui si è discusso se appartengano o meno all'arte greca, sono state conosciute con piú precisione solo in tempi molto recenti. In loro,

in rapporto alla rappresentazione artistica, si deve subito distinguere in modo essenziale la testa dalle restanti membra. Infatti tutto il corpo, ad eccezione della testa, testimonia la piú fedele apprensione e riproduzione della natura. Perfino le accidentalità della pelle sono imitate ed eccellentemente eseguite con un trattamento meraviglioso del marmo, i muscoli sono fortemente rilevati, lo scheletro ben disegnato, le forme rigorosamente disegnate e, seppur tarchiate, riprodotte tuttavia con tale conoscenza dell'organismo umano, che le figure appaiono vive fino all'illusione, anzi, secondo il giudizio di Wagner (*Sulle sculture di Egina, con note di storia dell'arte di Schelling,* 1817), fino al punto che si resta quasi intimoriti e si ha paura di toccarle.

Invece nella lavorazione della testa si è rinunziato totalmente alla riproduzione fedele della natura; un taglio uniforme del volto accompagna tutte le varietà di azioni, caratteri, situazioni; il naso è a punta, la fronte è ancora rientrante e non sale libera e dritta, le orecchie hanno una posizione alta, gli occhi, dal taglio lungo, sono piatti e obliqui, la bocca chiusa finisce in angoli tirati in su, le guance sono lasciate piatte, il mento però è forte e angoloso. Altrettanto ricorrenti sono la forma dei capelli e le pieghe delle vesti, in cui dominano il simmetrico, che si afferma soprattutto nella posizione e nel raggruppamento, ed inoltre un genere peculiare di eleganza. Questa uniformità da un lato è stata attribuita ad una apprensione priva di bellezza di tratti nazionali, dall'altra è stata fatta derivare dal fatto che gli artisti avevano le mani legate dal riverente timore per l'antica provenienza di un'arte ancora imperfetta. Ma l'artista vivo in se stesso e nella sua produzione non si lascia legare le mani *a tal punto*, e quindi questo tipico, qualsiasi grande abilità tecnica l'accompagni, non può non indicare una prigionia dello spirito che

non si sa ancora libero ed autonomo nella sua creazione artistica.

Gli atteggiamenti, infine, pur essendo del pari uniformi, non sono tuttavia rigidi, ma sono per lo piú duri, freddi, e per i lottatori sono in parte simili a quelli che gli artigiani sogliono assumere nel loro lavoro, p. es., il falegname nel piallare.

Per trarre una conclusione generale da queste descrizioni, possiamo affermare che quel che manca a queste sculture, di altissimo interesse per la storia dell'arte nel loro contrasto fra tradizione e imitazione della natura, è l'animazione *spirituale*. Infatti, in base a quel che ho già addotto nel secondo capitolo, si può esprimere lo spirituale solo nel volto e nell'atteggiamento. Le altre membra, indicano, sí, differenze naturali di spirito, di sesso, di età, ecc., ma solo l'atteggiamento può riprodurre quel che è propriamente spirituale. Ma proprio i tratti del viso e l'atteggiamento, sono, nelle sculture di Egina, quel che è ancora relativamente privo di spirito.

Quelle sculture *etrusche* ora, che sono riconosciute come autentiche in ragione delle loro iscrizioni, mostrano la medesima imitazione della natura in misura ancora maggiore, benché siano piú libere negli atteggiamenti e nei tratti del volto, e alcune di esse si avvicinano decisamente al ritratto. Cosí Winckelmann p. es. (vol. III, c. II, par. 10, p. 188 e tav. VI A) parla di una statua maschile che sembra essere del tutto un ritratto e tuttavia pare appartenere ad ûn periodo posteriore dell'arte. Si tratta di un uomo di grandezza naturale, che raffigura una specie di oratore, una persona piena di autorità e dignità, e che è dotata di grande, spontanea naturalezza e determinatezza nell'espressione e nell'atteggiamento. Notevole e significativo sarebbe questo fatto se in terra romana non

l'ideale, ma la natura reale e prosaica fosse stata la caratteristica spontanea.

β) *In secondo luogo*, la scultura propriamente *ideale*, per raggiungere l'apice del classico, deve prima di tutto respingere quel che è semplicemente tipico ed il riverente timore dinanzi alla tradizione, per dar posto alla libertà artistica della produzione. Solo questa libertà permette, da un lato, di elaborare interamente l'universalità del significato entro l'individualità della figura, e dall'altro di elevare le forme sensibili all'altezza dell'autentica espressione del loro significato spirituale. Noi vediamo che quel tanto di rigido e di legato che si trova agli inizi dell'arte antica, come pure lo sforzo che fa il significato per andare oltre l'individualità con cui deve esprimersi il contenuto, si liberano con ciò a quella vitalità in cui le forme corporee perdono ora anche da parte loro sia l'uniformità astratta di un carattere tradizionale, sia l'ingannevole naturalità e pervengono invece all'individualità classica che vivifica l'universalità della forma a particolarità ed insieme rende perfettamente idonea all'espressione della spiritualizzazione la sensibilità e la realtà della forma stessa. Questo genere di vitalità riguarda non solo la figura, ma anche la posizione, il movimento, il panneggio, il raggruppamento, in breve, tutti i lati che abbiamo distinto ed esaminato sopra.

Quel che qui viene ad unirsi sono l'universalità e l'individualità, le quali, prima che possano raggiungere quell'unione inscindibile e reciproca che è il vero classico, devono essere accordate sia rispetto al contenuto spirituale come tale, sia riguardo alla forma sensibile. Ma questa identità ha a sua volta le proprie fasi. Da un lato, infatti, l'ideale inclina ancora alla *maestà* e gravità che, pur non negando all'individuale la sua vitalità e mobilità, tuttavia lo tengono ancora saldamente sotto il dominio dell'uni-

versalità; e dall'altro, l'universale si perde sempre piú nell'individuale e, pur rimettendoci cosí per quanto riguarda la propria profondità, sa compensare la perdita solo con lo sviluppare l'individuale ed il sensibile, passando cosí dal maestoso al *piacevole*, al leggiadro, alla serenità e alla grazia piena di lusinghe. Nel mezzo si trova una *seconda* fase che prosegue la gravità della prima fase a piú ampia individualità, senza però aver raggiunto il proprio fine fondamentale nel semplice incanto della grazia come tale.

γ) *In terzo luogo*, nell'arte *romana* si mostra già l'inizio della dissoluzione della scultura classica. Qui infatti l'ideale vero e proprio non è piú il sostegno dell'intera concezione ed esecuzione. La poesia di una animazione spirituale, il soffio interno e la nobiltà di un'apparenza in sé compiuta, questa superiorità peculiare della plastica greca spariscono, facendo posto nell'insieme ad una preferenza sempre maggiore per il ritratto. Questa verità naturale dell'arte in continuo sviluppo compenetra tutti i lati. La scultura romana occupa però, in ogni caso, in questa cerchia a lei propria, un gradino ancora cosí alto che essa sta essenzialmente piú in basso rispetto alla scultura greca solo nella misura in cui le manca quel che veramente, nell'opera d'arte, occorre al fine di raggiungere la perfezione, ossia la poesia dell'ideale nel vero senso della parola.

c) *La scultura cristiana*

Per quel che riguarda invece la scultura *cristiana*, questa ha per sua natura un principio di apprensione e raffigurazione che non coincide con il materiale e le forme della scultura cosí immediatamente come avviene nell'ideale classico della fantasia e dell'arte greca. Infatti il roman-

tico, come vedemmo nella seconda parte, ha da fare essenzialmente con l'interno che dall'esteriorità è ritornato in sé, con la soggettività spirituale a sé riferita, che, pure apparendo nell'esterno, lascia che questo proceda per sé secondo la sua particolarità, senza costringerlo a fondersi con l'interno e lo spirituale, come esige l'ideale della scultura. Dolore, tormento del corpo e dello spirito, martirio e penitenza, morte e resurrezione, la personalità soggettiva spirituale, l'intimità, l'amore, il cuore e l'animo, questo contenuto peculiare alla fantasia romantica religiosa non è un oggetto a cui l'astratta forma esterna come tale nella sua totalità spaziale ed il materiale nella sua esistenza sensibile non posta idealmente possano offrire la forma assolutamente adeguata e il materiale altrettanto congruente. Perciò nel romantico la scultura non offre nemmeno il tratto fondamentale per le altre arti e per l'insieme dell'esistenza, come avveniva in Grecia, ma cede alla pittura e alla musica come arti piú adeguate all'interiorità ed alla libera particolarità dell'esterno compenetrata dall'interno. Certo anche nell'epoca cristiana noi troviamo che la scultura si esercita in numerose opere in legno, marmo, bronzo, argento e oro, e spesso di grande maestria; ma tuttavia essa non è quell'arte che presenta l'immagine veramente adeguata del dio, come faceva la scultura greca. La scultura romantica religiosa resta invece piú di quella greca ornamento dell'architettura. I santi stanno per lo piú nelle nicchie delle torrette e dei barbacani o sulle porte di ingresso, mentre la Nascita, il Battesimo, la storia della Passione e Resurrezione e tanti altri eventi della vita di Cristo, le grandi concezioni del Giudizio Universale ecc., subito tendono, con tutta la loro interna varietà, a trasformarsi in rilievi che coprono porte e muri delle chiese, fonti battesimali, cori ecc., e facilmente inclinano all'arabesco. In generale, a causa della interiorità

spirituale, la cui espressione è predominante, tutta la scultura nel suo insieme acquista qui un principio pittorico in misura maggiore di quanto non sia concesso alla plastica ideale. D'altro lato la scultura assume in maggiore misura la vita abituale, e quindi il ritratto, chè essa, cosí come fa la pittura, include anche nelle rappresentazioni religiose. Per es., il venditore di oche al mercato di Norimberga, scultura molto apprezzata da Goethe e da Meyer, è una raffigurazione di bronzo altamente viva (infatti in marmo non andrebbe bene) di un contadinotto che porta a vendere due oche, una sotto ogni braccio. Anche le molte sculture che si trovano nella chiesa di San Sebaldo e in molte altre chiese ed edifici, specialmente di epoche anteriori a Pietro Vischer, e che presentano argomenti religiosi tratti, ad esempio, dalla Passione, danno una visione chiara di questo genere di particolarità della figura, dell'espressione, della mimica e dei gesti, principalmente nelle gradazioni del dolore.

Perciò la scultura romantica, che molto spesso è caduta nelle piú grandi aberrazioni, resta massimamente fedele al principio vero e proprio della plastica, quando si riaccosta piú strettamente ai greci e cerca di trattare scultoreamente o antichi argomenti al modo stesso degli antichi o, accostandosi a questi, statue di eroi e di re e ritratti: come avviene particolarmente ai nostri giorni. Ma la scultura, anche nel campo di argomenti religiosi, ha saputo ottenere eccellenti risultati. A questo riguardo mi limiterò a ricordare Michelangelo. Mai abbastanza si potrà ammirare il suo Cristo morto, di cui esiste una copia nella Raccolta Reale. La statua di Maria nella chiesa della Madonna a Bruges è un'opera eccellente, ma è ritenuta da alcuni non autentica; ma soprattutto mi ha colpito la tomba del conte di Nassau a Breda (Hegel, *Verm. Schriften*, vol. II, p. 561). Il conte giace insie-

me con la moglie, in grandezza naturale, ritratto in alabastro bianco su una lastra di marmo nero. Agli angoli della lastra stanno Regolo, Annibale, Cesare ed un guerriero romano, incurvati a reggere un'altra lastra di marmo nero simile a quella inferiore. Niente è piú interessante che vedere rappresentato da Michelangelo un carattere come quello di Cesare. Ma per gli oggetti religiosi sono necessari lo spirito, la potenza della fantasia, la forza, la profondità, l'arditezza e l'abilità di un simile maestro, per poter unire con peculiarità cosí produttiva il principio plastico degli antichi con il genere di ammirazione contenuto nel romantico. Infatti l'intiero sentire cristiano, in cui la concezione e rappresentazione religiosa è, come abbiamo detto, la preoccupazione principale, non tende alla forma classica dell'idealità, che costituisce la piú diretta e suprema determinazione della scultura.

Qui giunti, possiamo passare dalla scultura ad un altro principio di apprensione e rappresentazione artistica, che ha ora appunto bisogno per la sua realizzazione di un materiale artistico diverso. Nella scultura classica era l'individualità *sostanziale* oggettiva in quanto umana, che offriva il centro e poneva la figura umana come tale cosí in alto da fissarla astrattamente come semplice bellezza della *figura* e riserbarla per il divino. Ma l'uomo, quale veniva qui rappresentato sia rispetto al contenuto che alla forma, *non* era quindi l'uomo *concreto* pieno, totale; l'antropomorfismo dell'arte resta nella scultura antica incompleto. Infatti ciò che gli manca sono l'umanità nella sua *universalità* oggettiva ed al contempo identificata con il principio della *personalità assoluta*, ed insieme quel che si chiama cosí comunemente l'umano, il momento della *singolarità soggettiva*, della debolezza umana, della particolarità, accidentalità, arbitrio, natura-

lità immediata, passione ecc., momento che deve essere assunto in quell'universalità perché l'*intera individualità*, il soggetto nel suo ambito totale e nella cerchia infinita della sua realtà possa apparire come principio del contenuto e del modo di rappresentarlo.

Nella scultura classica l'uno di questi momenti, quello umano, viene da un lato ad apparire secondo il suo aspetto naturale immediato solo in animali, semianimali, e posto in essa negativamente. Dall'altro lato questa scultura, entro il momento della particolarità e della direzione verso l'esterno, passa in lei stessa soltanto allo stile *piacevole*, alle mille serene trovate e piacevolezze, verso cui anche l'antica plastica finisce col muoversi. Le manca invece completamente il principio della profondità e della infinità del soggettivo, della conciliazione *interna* dello spirito con l'assoluto, dell'unione ideale dell'uomo e dell'umanità con Dio. È vero che la scultura cristiana porta ad intuizione il contenuto che entra nell'arte conformemente a questo principio, ma proprio la sua manifestazione artistica mostra che la scultura non basta per la realizzazione di tale contenuto, cosicché altre arti devono presentarsi per portare ad effetto ciò che la scultura non è in grado di raggiungere. Queste nuove arti, essendo al massimo corrispondenti alla forma d'arte romantica, possono essere da noi definite con il nome di *arti romantiche*.

Le arti romantiche

Il passaggio generale dalla scultura alle altre arti è prodotto, come abbiamo visto, dall'irruzione nel contenuto e nella rappresentazione artistica del principio della *soggettività*. La soggettività è il concetto dello spirito che è idealmente per se stesso e che dall'esteriorità si ritira nell'esistenza interna, non piú riunendosi, perciò, con la sua corporeità in inseparata unità.

Da questo passaggio deriva perciò immediatamente la dissoluzione, il diventare reciprocamente esteriori di quegli aspetti che, nella unità sostanziale, oggettiva della scultura, sono contenuti e compenetrati l'uno nell'altro nel punto focale della calma, della quiete, della conchiusione isolante di tale arte. Noi possiamo considerare questa scissione da due lati. Infatti per un verso la scultura, in rapporto al proprio *contenuto*, congiungeva immediatamente il sostanziale dello spirito con l'individualità ancora non in sé riflessa come soggetto singolo, e cosí costituiva un'unità *oggettiva* nel senso in cui oggettività significa quel che è in sé eterno, imperturbabile, vero, il sostanziale sottratto all'arbitrio ed alla singolarità. Per un altro verso la scultura si accontentava di versare questo contenuto spirituale interamente nella corporeità come ciò che dava vita e significato a quest'ultima, e di formare cosí una nuova unione *oggettiva* in quel senso del termine in cui la parola oggettività indica — in opposizione a ciò che

è solo interiore e soggettivo — la reale esistenza esterna.

Ora, se questi lati, resi adeguati l'un l'altro per la prima volta dalla scultura, vengono a separarsi, non solo la spiritualità in sé ritornata si contrappone ora all'*esterno* in generale, alla natura ed insieme alla corporeità propria all'interno, ma nel regno stesso dello *spirituale* il sostanziale e l'oggettivo dello spirito, non essendo piú mantenuti in una semplice individualità sostanziale, vengono separati dalla singolarità soggettiva vivente come tale, per cui tutti questi momenti finora fusi in uno divengono l'un l'altro opposti e liberi per se stessi, cosicché proprio in questa libertà devono ora essere elaborati dall'arte.

1. Per quanto riguarda il contenuto, quindi, da un lato abbiamo la sostanzialità dello spirituale, il mondo della verità e dell'eternità, il *divino* che però qui è colto e realizzato dall'arte, in conformità al principio stesso della soggettività, come soggetto, come personalità, come assoluto che sa se stesso nella sua infinita spiritualità, come Dio in spirito e verità. Di contro a lui compare la soggettività mondana ed *umana* che, non essendo piú in immediata unità con il sostanziale dello spirito, si può svolgere ora in tutta la sua particolarità umana, rendendo accessibile all'arte tutto il cuore umano e l'intera pienezza dell'apparenza umana.

Ma ciò in cui entrambi i lati ritrovano il punto della loro riunione è il principio della *soggettività*, che è comune ad entrambi. L'assoluto perciò appare come soggetto vivente, reale, quindi anche umano, in altrettanta misura di quanto la soggettività umana e finita, in quanto spirituale, rende in sé viva e reale la sostanza e la verità assoluta, lo spirito divino. La nuova unità cosí guadagnata non ha piú il carattere di quella prima immediatezza, quale è rappresentata dalla scultura, ma presenta invece il ca-

rattere di una unione e conciliazione che si mostra essenzialmente come mediazione di lati differenti e che conformemente al proprio concetto è in grado di palesarsi completamente solo nell'*interno* ed ideale.

In occasione della ripartizione generale di tutta la scienza in esame (cfr. p. 115), ho già detto che quando l'ideale della scultura presenta sensibile e attuale l'individualità in sé solida del dio nella sua corporeità a lui del tutto adeguata, a questo oggetto si contrappone ora la comunità come la riflessione spirituale in sé. Ma lo spirito in sé ritornato si può rappresentare la sostanza dello spirituale stesso solo come spirito e quindi come soggetto, acquistandovi al contempo il principio della conciliazione spirituale della soggettività singola con Dio. Tuttavia l'uomo come soggetto singolo ha anche una sua esistenza naturale accidentale ed una cerchia piú o meno ampia di interessi, bisogni, fini e passioni finite, entro la quale può rendersi autonomo accontentandosene, cosí come può immergerla in quelle rappresentazioni di Dio e nella conciliazione con Dio.

2. Per quel che, *in secondo luogo*, riguarda, rispetto alla manifestazione, il lato *esterno*, questo parimenti diviene autonomo nella sua particolarità ed acquista il diritto di presentarsi in questa autonomia, in quanto il principio della soggettività vieta quella corrispondenza immediata e quella compenetrazione completa in tutte le parti e in ogni verso, dell'interno con l'esterno. Infatti la soggettività è qui proprio l'interno per sé essente, ritornato dalla sua esistenza reale nell'ideale, nel sentimento, nel cuore, nell'anima, nella meditazione. Questo ideale si porta, sí, ad apparenza nella sua forma esterna, ma in modo tale che la forma esterna stessa palesa di essere *solo* il lato esterno di un soggetto che è in-

teriormente *per sé*. Perciò la salda connessione che nella scultura classica vi è fra corporeo e spirituale, benché non si sia dissolta totalmente, tuttavia diviene cosí allentata e labile, che entrambi i lati, pur non essendovi l'uno senza l'altro, conservano in questa connessione l'uno rispetto all'altro la loro particolare autonomia, oppure, quando si realizza una unione piú profonda, la spiritualità, quale interno che oltrepassa la sua fusione con l'oggettivo e l'esterno, diviene il centro che traspare in modo essenziale. Quindi, a causa di questa autonomia relativamente accresciuta dell'oggettivo e reale, la natura esterna e i suoi stessi oggetti particolari isolati vengono sí a manifestazione in grandissima misura; ma, nonostante ogni fedeltà di concezione, essi in tal caso non possono non rivelare in loro un riflesso dello spirituale, rendendo visibile, nel loro genere di realizzazione artistica, la partecipazione dello spirito, la vitalità della concezione, l'immedesimarsi dell'animo stesso in questo estremo ultimo dell'esteriorità, e quindi un interno ed ideale.

Insomma il principio della soggettività implica la necessità da un lato di abbandonare l'unione ingenua dello spirito con la sua corporeità e di porre piú o meno negativamente il corporeo, al fine di mettere in rilievo, nell'esterno, l'interiorità; e la necessità, dall'altro, di dare campo libero al particolare della molteplicità, della scissione e del movimento sia dello spirituale che del sensibile.

3. *In terzo luogo*, questo nuovo principio deve affermarsi anche nel *materiale* sensibile di cui si serve l'arte per le sue nuove manifestazioni.

a) Il materiale fin qui usato era il materiale come tale, la massa pesante sia nella *totalità* della sua esistenza spaziale che nell'astrazione semplice della figura come semplice *figura*. Ora, se l'interno pieno, soggettivo ed al

contempo in se stesso particolarizzato, entra in questo materiale, esso, per poter trasparire come interno, da un lato dovrà distruggere in questo materiale la totalità spaziale, che dovrà trasformare dalla sua esistenza immediatata nell'opposto, in una parvenza creata dallo *spirito*; e dall'altro dovrà introdurre, sia rispetto alla figura, che alla visibilità esterna sensibile di questa, tutta la particolarità dell'apparire richiesta dal nuovo contenuto. Ma l'arte qui deve dapprima muoversi ancora nel sensibile e visibile, poiché, in conseguenza del cammino fin qui percorso, l'interno è sí da concepire come riflessione in sé, ma al contempo deve apparire come un ritorno di sé in sé dall'*esteriorità e corporeità*, e quindi come un venire a se stesso che in una prima fase può di nuovo palesarsi solo nell'esistere oggettivo della natura e nell'esistenza corporea dello spirituale.

Perciò la *prima* fra le arti romantiche renderà in generale visibile nel modo su indicato il proprio contenuto ancora entro le forme della figura umana esterna e delle produzioni naturali nel loro insieme, pur senza arrestarsi alla sensibilità ed alla astrazione della scultura. La realizzazione di questo compito costituisce la vocazione della *pittura*.

b) Ma poiché nella pittura il tipo fondamentale non è dato, come avveniva nella scultura, dalla compiutamente realizzata immedesimazione dello spirituale con il corporeo, ma consiste invece nel trasparire dell'interno in sé concentrato, la figura esterna spaziale risulta in generale un mezzo espressivo non veramente adeguato alla soggettività dello spirito. L'arte perciò abbandona il genere di configurazione fin qui usato, e ricorre, al posto delle figurazioni dello spazio, a quelle del *suono* nella gamma delle sue variazioni temporali. Infatti il suono,

poiché guadagna la sua esistenza temporale piú ideale solo mediante un porre la materia spaziale in modo negativo, corrisponde a quell'interno che secondo la propria interiorità soggettiva coglie se stesso come *sentimento*, ed esprime nel movimento dei suoni ogni contenuto, quale si afferma nel movimento interno del cuore e dell'animo. La seconda arte, che segue questo principio di rappresentazione, è la *musica*.

c) Ma cosí la musica a sua volta si colloca solo al lato opposto e, di contro alle arti figurative, tiene ferma, sia nei riguardi del proprio contenuto che del materiale sensibile e del genere di espressione, l'assenza di forma dell'interno. Ma l'arte, conformemente alla totalità del proprio concetto, deve portare ad intuizione non *solo* l'interno, bensí in eguale misura anche l'apparenza ed effettualità di questo nella sua *realtà esteriore*. Ma quando l'arte ha abbandonato l'immedesimarsi reale nella forma reale e quindi visibile dell'oggettività e si è volta all'elemento dell'interiorità, l'oggettività a cui essa di nuovo ritorna non può essere piú l'esteriorità reale, bensí una esteriorità soltanto *rappresentata* e configurata per l'intuizione, la rappresentazione e il sentimento interni. La manifestazione di questa esteriorità, come comunicazione che lo spirito creante entro il proprio ambito fa allo spirito, si deve servire del materiale *sensibile*, in cui si palesa, semplicemente come di un mezzo di comunicazione, cosicché lo deve abbassare ad un segno che è per sé senza significato. *La poesia*, l'arte del discorso che si colloca a questo livello e — come lo spirito già di per sé rende comprensibile allo spirito, mediante la lingua, ciò che porta in sé — incarna le sue produzioni artistiche nella lingua sviluppantesi ad organo esso stesso artistico, è nel contempo essa stessa, per la ragione di poter svolgere nel proprio elemento la *totalità* dello spirito, quell'arte *universale* che è propria in

egual misura a tutte le forme d'arte e che manca solo laddove lo spirito non ancora a sé chiaro nel suo altissimo contenuto può divenire cosciente dei propri presentimenti solo nella forma e nella figura di ciò che è a lui stesso esterno ed altro.

La pittura

L'oggetto piú adeguato della scultura è la calma immersione sostanziale in sé del carattere, la cui individualità spirituale esce intieramente nell'esistenza corporea per pervenire a compenetrazione piú completa e, riguardo al materiale sensibile che rappresenta questa incarnazione dello spirito, rende questo materiale adeguato allo spirito solo secondo la figura come tale. Il punto della soggettività interna, la vitalità dell'animo, l'anima del sentire piú intimo né hanno raccolto la figura senza sguardo nella concentrazione dell'interno né l'hanno dispiegata a movimento spirituale, a differenziazione dall'esterno ed a differenza interna. Questo è il motivo per cui le opere di scultura dell'antichità ci lasciano in parte freddi. Non indugiamo a lungo dinanzi ad esse o, quando lo facciamo, ciò avviene per uno studio prevalentemente erudito delle sottili differenze della figura e delle sue singole forme. Non si possono rimproverare le persone perché non mostrano per le alte opere di scultura il grande interesse che esse meritano. Infatti noi dobbiamo prima imparare ad apprezzarle; immediatamente non ne siamo attratti, oppure il carattere generale del tutto fa molto presto a presentarcisi ed allora siamo costretti ad intraprendere una nuova ricerca per trovare ciò che può offrirci un ulteriore interesse. Ma il godimento che può nascere solo dallo studio, dalla riflessione, dalla conoscenza erudita e dalla lunga osservazione, non è il fine immediato dell'arte. E

ciò che le opere di scultura antiche, anche nel caso di un godimento ottenuto per questa via indiretta, lasciano sempre insoddisfatto è l'esigenza che un carattere si sviluppi, passi all'attività ed azione rivolta all'esterno, alla particolarizzazione e all'approfondimento dell'interno. Perciò la pittura si presenta a noi con un carattere piú familiare. In essa infatti si fa strada per la prima volta il principio della soggettività finita ed in sé infinita, il principio della nostra vita ed esistenza, e noi vediamo nei suoi prodotti ciò che in noi stessi opera ed è attivo.

Il dio della scultura rimane, rispetto a chi lo contempla, un semplice oggetto contrapposto; nella pittura, invece, il divino appare in se stesso come vivo soggetto spirituale che entra nella comunità e dà ad ogni singolo la possibilità di porsi con lui in comunanza e mediazione spirituale. Perciò il sostanziale non è, come nella scultura, un individuo in sé statico, irrigidito, ma è trasferito e particolarizzato nella comunità stessa.

Il medesimo principio altrettanto differenzia ora il soggetto dalla propria corporeità e dall'ambiente esterno in generale, di quanto esso porti l'interno a mediazione con loro. Entro la cerchia di questa particolarizzazione soggettiva come autonomia che l'uomo acquista verso Dio, natura, esistenza interna ed esterna di altri individui, ed all'opposto, come la relazione piú intima e saldo rapporto di Dio con la comunità e dell'uomo particolare con Dio, con l'ambiente naturale e con i bisogni, i fini, le passioni, le azioni e le attività infinitamente varie dell'esistenza umana, rientrano tutto il movimento e la vitalità che la scultura, sia rispetto al suo contenuto che ai suoi mezzi espressivi, trascura, e che introducono per la prima volta nell'arte una smisurata pienezza di argomenti ed una vasta varietà di modi di rappresentare che fin qui mancavano. Cosí il principio della soggettività da un lato è il

fondamento della particolarizzazione, mentre dall'altro è ciò che media e riunisce, cosicché la pittura unifica nell'unica e identica opera d'arte ciò che fin ora era di competenza di due diverse arti: l'ambiente esterno, che era trattato artisticamente dall'architettura, e la figura in se stessa spirituale, che era elaborata dalla scultura. La pittura colloca le sue figure in una natura esterna o in un ambiente architettonico inventati da lei allo stesso modo, e inoltre essa con il cuore e l'anima della concezione, sa trasformare quest'esterno in un riflesso al contempo soggettivo, cosí come sa accordarlo e metterlo in rapporto con lo spirito delle figure che in esso si muovono.

Questo è il principio di ciò che di nuovo la pittura aggiunge ai generi di rappresentazione artistica fin qui esaminati.

Se noi ora ci domandiamo quale sia la via che dovremo seguire per un esame piú specifico, intendo fissare la seguente ripartizione:

In primo luogo, dobbiamo vedere qual è il *carattere generale* che la pittura deve assumere, secondo il suo concetto, nei riguardi sia del suo contenuto specifico che del materiale concordante con questo contenuto e del trattamento artistico che ne è condizionato.

In secondo luogo, poi, vanno sviluppate le determinazioni *particolari* che sono contenute nel principio del contenuto e della raffigurazione e limitano piú strettamente l'oggetto della pittura, i modi di concepirlo, la composizione e la coloritura pittorica.

In terzo luogo, la pittura con queste particolarizzazioni si *differenzia* in diverse scuole che, come nelle altre arti, hanno anch'esse le loro fasi di sviluppo storico.

Ho già indicato come principio essenziale della pittura la soggettività interna nella vitalità dei suoi sentimenti, rappresentazioni ed azioni, abbracciante cielo e terra, nella varietà delle situazioni e delle apparenze esterne entro il corporeo, ed ho perciò riposto il centro della pittura nell'arte romantica, cristiana. In tal caso può però subito sorgere l'obbiezione che eccellenti pittori i quali raggiunsero lo stesso livello della scultura, ossia il livello supremo, si trovano non solo nell'antichità, ma che anche altri popoli, come, p. es., i cinesi, indiani, egiziani ecc., hanno acquistato fama nella pittura. Certo la pittura, per la molteplicità degli oggetti che essa può cogliere e per il modo con cui può eseguirli, ha una diffusione molto larga fra i vari popoli; ma non è questo il punto che ci interessa. Se noi guardiamo al lato empirico, questa o quell'altra cosa è stata prodotta in tale o in tal altro modo da questa o quella nazione nelle epoche piú differenti, mentre la domanda piú profonda riguarda invece il *principio* della pittura, la ricerca dei suoi mezzi raffigurativi e quindi la definizione di quel contenuto che per la *sua natura* stessa concorda proprio con il principio della forma e della rappresentazione pittorica, cosicché questa forma diviene quella assolutamente corrispondente a questo contenuto. Della pittura antica poco ci sopravanza, e sono pitture da cui appare all'evidenza che né appartengono ai prodotti migliori dell'antichità, né possono essere stati fatti dai piú celebri maestri dell'epoca. Di tal genere almeno è ciò che si è trovato negli scavi in case private. Tuttavia non possiamo non ammirare l'eleganza del gusto, l'appropriatezza degli argomenti, la chiarezza del raggruppamento, la leggerezza dell'esecuzione, la freschezza dei colori. Sono questi dei meriti che certo appartenevano in un grado

ancora piú alto ai modelli originali, secondo cui, p. es, furono fatte le pitture murali nella casa detta del Poeta Tragico a Pompei. Purtroppo nulla ci è giunto di maestri di fama. Ma per quanto eccellenti possano essere state queste pitture originarie, tuttavia ci è concesso affermare che gli antichi, di contro all'ineguagliabile bellezza delle loro sculture, non seppero portare la pittura a quel grado di sviluppo propriamente pittorico ch'essa ha raggiunto nell'epoca cristiana del Medio Evo e soprattutto nel XVI e XVII sec. Che la pittura sia rimasta indietro alla scultura presso gli antichi, è un fatto da presumere in sé e per sé, perché il nucleo piú proprio della concezione greca concorda, piú che con ogni altra arte, appunto con il principio di ciò che la scultura è in grado di effettuare. Ma nell'arte il contenuto spirituale non può essere staccato dal modo di rappresentarlo. Se noi a questo riguardo ci chiediamo per quale motivo la pittura sia stata innalzata all'altezza a lei propria solo dal contenuto della forma d'arte romantica, l'intimità del sentimento, la beatitudine ed il dolore dell'animo sono appunto questo contenuto piú profondo, richiedente un'animazione spirituale, che ha aperto la via al piú alto perfezionamento della pittura e lo ha reso necessario.

Voglio come esempio, a questo riguardo, limitarmi a ricordare ancora una volta ciò che dice Raoul Rochette della concezione di Iside che tiene Horus sulle ginocchia. In generale qui l'argomento è il medesimo delle immagini delle Madonne cristiane: una madre divina con il figlio. Ma la differenza nel modo di concepire e raffigurare quel che è racchiuso in questo oggetto è immensa. L'Iside egiziana, che compare nei bassorilievi nella suddetta situazione, non ha nulla di materno, non ha nessuna tenerezza, nessun tratto dell'anima e del sentimento di cui neppure le piú rigide Madonne bizantine sono del

tutto prive. Rispetto a ciò, che cosa sono allora le Madonne con Bambino di un Raffaello o di uno qualsiasi dei grandi pittori italiani? Che profondità di sentimento, che vita spirituale, quanta intimità e pienezza, che maestosità, che grazia, che animo umano e tuttavia compenetrato interamente dallo spirito divino ci parla da ognuno di quei tratti! E questo unico tema, in quante infinite forme e situazioni è stato rappresentato dai medesimi maestri e ancor piú da diversi artisti! La Madre, la Vergine pura, la bellezza fisica, la bellezza spirituale, la grazia, la maestosità, tutto ciò e molt'altro ancora è di volta in volta messo in rilievo come carattere principale dell'espressione. Ma soprattutto non è la bellezza sensibile delle forme, bensí l'animazione spirituale, quella attraverso cui ovunque la maestria si palesa e conduce parimenti alla perfezione della raffigurazione. Certo l'arte greca ha di molto sorpassato l'arte egiziana ed ha preso a suo oggetto anche l'espressione dell'interno umano; ma essa non fu in grado di raggiungere l'interiorità e la profondità del sentimento che si trova nell'espressione cristiana, né, rispetto a tutto il suo carattere, essa tese a raggiungere questo genere di animazione. Per esempio, il fauno, da me spesso citato, che tiene in braccio il giovine Bacco, è dotato di altissima grazia e di grande incanto. Lo stesso dicasi delle ninfe che hanno cura di Bacco, situazione presentata da una piccola gemma in bellissimo raggruppamento. Abbiamo qui lo stesso sentimento di un amore puro, senza brama e desiderio; ma, anche se si fa astrazione dal lato materno, l'espressione manca completamente dell'anima interna, della profondità di animo che incontriamo nelle pitture cristiane. Per quanto possano gli antichi aver dipinto ritratti eccellenti, né la loro concezione delle cose naturali, né la loro visione di condizioni umane e divine è stata tale, che nella pittura potesse venire ad espressione

una spiritualizzazione cosí intima quale si incontra nella pittura cristiana.

Ma già il materiale della pittura implica che questa debba richiedere tale genere piú soggettivo di animazione. Infatti l'elemento sensibile nel quale essa si muove è l'estensione in superficie ed insieme il dar forma mediante la *particolarizzazione* dei colori, con cui la forma dell'oggettività, qual è per l'intuizione, viene trasformata in una parvenza artistica che dallo spirito è posta in luogo della figura reale stessa. Il principio di questo materiale implica che l'estensione non deve piú conservare per sé una definitiva validità nella sua esistenza reale — anche se animata dallo spirituale — ma proprio in questa realtà deve essere abbassata a semplice parvenza dello spirito *interno* che si vuole per sé intuire come spirituale. Questo cammino che prende l'avvio dalla figura scultorea totale non ha altro senso, se noi guardiamo la cosa piú profondamente. È l'interno dello spirito che intraprende ad esprimersi *come interno* nel riflesso dell'esteriorità. In secondo luogo, la superficie su cui la pittura fa apparire i suoi oggetti, già di per sé porta ad ambienti, a relazioni, a rapporti, mentre il colore, come *particolarizzazione* della parvenza, richiede ora anche una particolarità dell'interno, che può venire in chiaro solo con la determinatezza dell'espressione, della situazione e dell'azione e quindi richiede immediatamente varietà, movimento e una vita interna ed esterna particolare. Questo principio dell'interiorità come tale, che al contempo è collegata nella sua apparenza reale con la multiformità dell'esistenza esterna e si dà a conoscere fuori di questa esistenza particolare come un essere per sé in sé raccolto, è stato però da noi considerato come il principio della forma d'arte romantica, nel cui contenuto e genere di rappresentazione unicamente e solamente l'elemento della

pittura possiede il suo oggetto *assolutamente corrispondente*. All'opposto possiamo anche dire che l'arte romantica, se vuole realizzare delle opere d'arte, si deve cercare un materiale il quale coincida con il suo contenuto e che essa trova tale materiale in primo luogo nella pittura, la quale perciò rimane piú o meno formale in tutti gli altri oggetti e concezioni. Se quindi, oltre alla pittura cristiana, vi è anche una pittura orientale, greca e romana, lo sviluppo che questa arte ha raggiunto entro l'ambito del romantico resta il suo centro vero e proprio, per cui possiamo parlare di una pittura orientale e greca solo nella misura in cui di scultura cristiana dovemmo parlare anche nella scultura in generale che si è radicata nell'ideale classico ed ha raggiunto la sua vera altezza con la raffigurazione di questo. In altri termini, non possiamo non ammettere che la pittura solo nella materia della forma d'arte romantica coglie il contenuto compiutamente adeguato ai suoi mezzi e alle sue forme, per cui solo nella trattazione di tali oggetti impara ad usare esaurientemente i propri mezzi in tutti gli aspetti.

Se noi seguiamo per intanto questo punto in modo del tutto generale, perverremo, per quel che riguarda il *contenuto*, il *materiale* e la *trattazione* artistica propri alla pittura, alle considerazioni seguenti.

a) *La determinazione principale del contenuto*

La determinazione principale del *contenuto* della pittura è, come abbiamo visto, la soggettività che è per sé.

α) Per questa ragione l'individualità, riguardo all'*interno*, non può passare interamente nel sostanziale, ma deve al contrario mostrare che essa contiene in sé, come que-

sto soggetto determinato, ogni contenuto, e che in questo ha ed esprime se stessa, il proprio interno, la vitalità del suo rappresentare e del suo sentire. Parimenti la forma *esterna* non può apparire come senz'altro dominata dalla individualità interna, al modo in cui ciò avveniva per la scultura. La soggettività, infatti, sebbene compenetri l'esterno come l'oggettività a lei appropriata, è al contempo però identità che dall'oggettivo ritorna in sé e che con questa conchiusione in sé diviene indifferente verso l'esterno e lo lascia libero. Perciò, come nel lato *spirituale* del contenuto la soggettività in quanto singola non è immediatamente posta in unità con la sostanza e l'universalità, ma è riflessa in sé fino al culmine dell'essere per sé, cosí nell'esterno della figura la particolarità e l'universalità di questa passano da quell'unione plastica al predominio di ciò che è singolo e quindi piú accidentale ed indifferente, e vi passano in *quel* modo in cui nella realtà empirica questo processo è appunto già di per sé il carattere dominante di tutti i fenomeni.

β) Un *secondo* punto si riferisce all'*estensione* che mediante il suo principio la pittura acquista nei riguardi degli oggetti da rappresentare.

La libera soggettività da un lato lascia alle cose naturali e ad ogni sfera della realtà umana la loro esistenza autonoma nell'intera loro ampiezza, ma dall'altro può trasferirsi in ogni particolare e trasformarlo in contenuto dell'interno; anzi solo in questo suo intrecciarsi con la realtà concreta essa mostra se stessa concreta e viva. Cosí è possibile al pittore accogliere nell'ambito delle sue rappresentazioni una quantità di oggetti che restano inaccessibili alla scultura. L'intera sfera del religioso, la rappresentazione di Cielo e Inferno, la storia di Cristo, dei discepoli, dei santi ecc., la natura esterna, l'umano fino a ciò che è piú fuggevole nelle situazioni e nei caratteri,

tutto insomma può qui trovar posto. Infatti alla soggettività appartiene pure il particolare, l'arbitrario, l'accidentale dell'interesse e del bisogno, che quindi anch'essi pretendono di essere colti.

γ) È connesso a tutto ciò il *terzo* lato secondo cui la pittura coglie a contenuto delle sue rappresentazioni l'*animo*. Infatti quel che vive nell'animo, vi è presente in modo soggettivo anche se, per il suo contenuto, è l'oggettivo e assoluto come tale. Infatti il sentimento dell'animo può, sí, avere a suo contenuto l'universale; ma esso, in quanto sentimento, non conserva la forma di tale universalità, bensí appare cosí come *io*, in quanto questo soggetto determinato, mi sento e mi so in esso. Per far risaltare un contenuto oggettivo nella sua oggettività, mi devo dimenticare di me stesso. Cosí la pittura porta certo ad intuizione l'interno sotto forma di oggettività esterna, ma il suo contenuto vero e proprio da lei espresso è la soggettività senziente. Per tale motivo, appunto, rispetto alla forma essa non è in grado di offrire, p. es., intuizioni del divino cosí determinate come quelle della scultura, ma può dare solo rappresentazioni meno determinate che rientrano nel sentimento. È vero che sembra contraddire a ciò il fatto che noi vediamo come i piú celebri pittori scelgano a preferenza ad oggetto di quadri anche l'ambiente esterno dell'uomo, montagne, valli, prati, torrenti, alberi, cespugli, navi, il mare, le nuvole, il cielo, edifici, stanze ecc. Tuttavia, in queste opere d'arte, il nucleo del loro contenuto non è dato da questi oggetti stessi, ma dalla vitalità ed anima della concezione ed esecuzione soggettiva, dall'animo dell'artista che si riflette nella sua opera e offre non solo una semplice riproduzione di oggetti esterni, ma al contempo se stesso ed il proprio interno. Appunto per questa ragione i temi nella pittura si mostrano maggiormente indifferenti per questo

lato, giacché è il soggettivo che in loro inizia a risaltare come la cosa principale. In questo volgersi verso l'animo che in oggetti della natura esterna può essere spesso solo una risonanza generale della disposizione spirituale che viene creata, risiede la differenza maggiore della pittura rispetto alla scultura e all'architettura, differenza che fa avvicinare la pittura piuttosto alla musica e costituisce il passaggio dall'arte figurativa a quella sonora.

b) *Il materiale sensibile della pittura*

In secondo luogo, il *materiale* sensibile della pittura, nella sua differenza dalla scultura, è stato già piú volte da me indicato nei suoi tratti piú generali, cosicché qui mi limiterò ad accennare alla connessione piú circostanziata che vi è fra questo materiale ed il contenuto spirituale che esso deve a preferenza portare a raffigurazione.

α) La prima cosa che a questo riguardo deve essere presa in esame è il fatto che la pittura concentra la totalità spaziale delle *tre* dimensioni. La concentrazione completa sarebbe quella che avviene nel punto come soppressione della coesistenza in generale e come instabilità in sé di questa soppressione, quale è propria del punto temporale. Ma a questa negazione coerentemente portata a termine perviene solo la musica, mentre la pittura lascia ancora sussistere lo spaziale ed elimina solo *una* delle tre dimensioni, facendo cosí della *superficie* l'elemento delle sue raffigurazioni. Questa riduzione delle tre dimensioni alla superficie piana è contenuta nel principio dell'interiorizzazione, che può palesarsi come interiorità nello spaziale solo per il fatto che non lascia sussistere la totalità della esteriorità, che la restringe.

Si è portati di solito a pensare che questa riduzione

sia un arbitrio della pittura e comporti per essa una insufficienza. Infatti si afferma che essa vorrebbe sí, portare ad intuizione oggetti naturali nella loro totale realtà, oppure rappresentazioni e sentimenti spirituali per mezzo del corpo umano e dei suoi gesti; ma che rispetto a questo fine la superficie risulterebbe insufficiente e resterebbe indietro rispetto alla natura che si presenta con ben altra completezza.

αα) Certamente la pittura dal punto di vista materiale spaziale è ancora piú astratta della scultura; ma questa astrazione, lungi dall'essere una delimitazione semplicemente arbitraria o una incapacità umana rispetto alla natura ed alle sue produzioni, costituisce proprio la prosecuzione necessaria della scultura. Già la scultura non era una semplice imitazione dell'esistenza naturale, corporea, ma era un riprodurre secondo lo spirito, per cui essa cancellava dalla figura tutti i lati dell'esistenza naturale comune che non corrispondevano al contenuto determinato da raffigurare. Questo fatto nella scultura riguardava la particolarità del colore, di modo che non restava che l'astrazione della figura sensibile. Nella pittura ora si presenta l'opposto, poiché il suo contenuto è l'interiorità spirituale che solo nell'esterno può venire ad apparenza come in sé ritornante da esso. Cosí la pittura lavora certo anche per l'intuizione, ma in modo che l'oggettivo che essa manifesta non rimane un'esistenza naturale reale, totale, spaziale, bensí diviene un riflesso dello *spirito* in cui questo rivela la sua spiritualità solo in quanto elimina l'esistenza reale e la trasfigura in una semplice parvenza nello spirituale per lo spirituale.

ββ) Per questo la pittura *deve* qui recar pregiudizio alla totalità spaziale, e non ha già bisogno di rinunciare a questa completezza solo a causa della limitatezza della natura umana. Infatti, essendo l'oggetto della pit-

tura, secondo la sua esistenza spaziale, soltanto una parvenza dell'interno spirituale che l'arte manifesta per lo spirito, l'autonomia dell'esistenza reale, spazialmente esistente, si dissolve ed acquista una relazione ben piú stretta con lo spettatore di quanto non avveniva per l'opera di scultura. La statua è per sé prevalentemente autonoma, incurante dello spettatore che può collocarsi dove vuole; il punto di vista da cui egli si pone, i suoi movimenti, i suoi giri intorno alla statua sono qualcosa di indifferente per l'opera d'arte. Se questa autonomia dell'opera d'arte deve essere conservata, la statua deve offrire qualcosa allo spettatore da qualsiasi punto di vista egli si ponga. Ma questo essere per sé dell'opera d'arte deve essere nella scultura salvaguardato, proprio perché il suo contenuto è ciò che interiormente ed esteriormente poggia su di sé, è conchiuso e oggettivo. Invece nella pittura, il cui contenuto è costituito dalla soggettività, anzi dalla interiorità al contempo in sé particolarizzata, proprio questo lato della disunione, che esiste nell'opera d'arte come oggetto e come osservatore, deve comparire, ma immediatamente anche dissolversi per il fatto che l'opera d'arte, in quanto manifesta il soggettivo, anche in tutto il suo modo di manifestare mette in rilievo la determinazione di esistere essenzialmente solo per il soggetto, per lo spettatore e non automaticamente per sé. Lo spettatore è, per cosí dire, presente fin dall'inizio, ne è stato già tenuto conto, e l'opera d'arte è solo per questo saldo punto del soggetto. Ma per tale relazione all'*intuizione* ed al suo riflesso spirituale, la semplice parvenza della realtà è sufficiente e la totalità dello spazio addirittura disturberebbe, giacché gli oggetti intuiti possiederebbero in tal caso un'esistenza per se stessi e non apparirebbero come portati a raffigurazione solo dallo spirito per la sua propria intuizione. La natura non può quindi ridurre i propri prodotti ad

una superficie piana, giacché i suoi oggetti hanno e devono avere al contempo un reale essere per sé; nella pittura, invece, la soddisfazione non risiede nell'essere reale, ma nell'interesse semplicemente teoretico al riflesso esteriore dell'interno, per cui essa esclude totalmente il bisogno e l'intenzione di una realtà ed organizzazione spaziale, totale.

γγ) Con questa riduzione alla superficie piana è connesso, *in terzo luogo*, il fatto che la pittura sta con l'architettura solo in un rapporto assai piú remoto di quello che v'è fra architettura e scultura. Infatti le opere di scultura, anche quando sono collocate autonomamente per sé sulle pubbliche piazze o in giardini, abbisognano sempre di una base architettonicamente trattata, mentre nelle stanze, nei vestiboli, negli atri ecc., l'architettura serve solo come ambiente per le statue o viceversa queste sono usate come ornamento dell'edificio, instaurandosi in entrambi i casi una stretta connessione fra di loro. La pittura invece, sia in stanze chiuse che in atri o all'aperto è circoscritta alle pareti. Essa originariamente ha solo la determinazione di riempire pareti nude. Ed ha adempiuto a questa destinazione soprattutto presso gli antichi, che ornarono in tal modo i muri dei templi e piú tardi anche quelli delle case private. L'architettura gotica, il cui compito principale è la recinzione in dimensioni grandiose, offre certo superfici ancora maggiori, anzi le maggiori che sia possibile pensare, ma, sia rispetto all'esterno che all'interno degli edifici, la pittura solo con i mosaici delle prime età vi compare con la destinazione di ornare superfici nude. L'architettura posteriore, specie del XIV secolo, riempie il vuoto delle sue pareti immense in un modo che è invece architettonico, e a tale proposito l'esempio piú grandioso è la facciata principale della cattedrale di Strasburgo. In essa

le superfici nude, a parte le porte d'ingresso, il rosone e le finestre, sono adornate con decorazioni tracciate a guisa di finestre sui muri, ed insieme con figure disegnate con molta eleganza e varietà, cosicché non vi è piú bisogno di pitture vere e proprie. Perciò nell'architettura religiosa la pittura ricompare soprattutto in quegli edifici che incominciano ad accostarsi al tipo dell'architettura antica. Nell'insieme tuttavia la pittura religiosa cristiana si separa anche dall'architettura e rende autonome le proprie opere, p. es., in grandi pale di altare, in cappelle o negli altari maggiori. Certo anche qui il dipinto deve restare in rapporto con il carattere del luogo a cui è destinato, ma per il resto ha come sua determinazione non solo di riempiere le pareti vuote, ma anche di esistere per conto suo come un'opera di scultura. Infine la pittura è usata per ornare sale e stanze di edifici pubblici, municipi, palazzi, case private ecc., per cui di nuovo si unisce piú strettamente con l'architettura. Questa unione non le deve fare però perdere la sua autonomia come libera arte.

β) Ma ciò che rende poi necessaria l'eliminazione delle dimensioni spaziali e la loro riduzione alla superficie, dipende dal fatto che la pittura è chiamata ad esprimere l'interiorità in sé particolarizzata e quindi ricca di molteplici particolarità. Il semplice limitarsi alle forme *spaziali* della figura, di cui la scultura può accontentarsi, si dissolve quindi nell'arte piú ricca, poiché le forme spaziali nella natura sono la cosa piú astratta e qui devono invece venir colte, in quanto è richiesto un materiale in sé piú vario, le differenze particolari. Quindi al principio della rappresentazione nello *spaziale* si aggiunge la materia determinata *fisicamente* in modo piú specifico, le cui differenze, se devono apparire come quelle essenziali per l'opera d'arte, devono mostrare ciò

nella stessa spazialità totale che non è piú il mezzo ultimo di rappresentazione per metter in rilievo l'apparire dell'elemento fisico, spezzare la completezza delle dimensioni spaziali. Infatti le dimensioni nella pittura non esistono per se stesse nella loro realtà vera e propria, ma vengono rese visibili è portate a parvenza solo da questo elemento fisico.

αα) Se noi ora ci chiediamo di che genere sia l'elemento *fisico* del quale si serve la pittura, questo è la *luce*, come ciò che rende visibile il mondo degli oggetti in generale.

Il materiale sensibile, concreto, di cui fino ad ora si serviva l'architettura era la materia pesante, resistente, che proprio nelle costruzioni metteva in rilievo questo carattere di materia pesante che preme, pesa, sorregge ed è sorretta, ecc., e nemmeno nella scultura aveva perduto questa medesima determinazione. La materia pesante ha un peso perché non ha in se stessa ma in altro il suo punto materiale di unità e cerca questo punto, tende ad esso e tuttavia, a causa della resistenza di altri corpi, che in tal modo diventano corpi di sostegno, rimane al suo posto. Il principio della luce è invece l'opposto della materia pesante ancora non dischiusa alla sua unità. Qualsiasi altra cosa possa dirsi della luce, resta accertato il fatto che essa è in modo assoluto leggera, non pesa, né offre resistenza, ma è la pura identità con sé e quindi la pura relazione a sé, la prima idealità, il primo Sé della natura. Nella luce la natura per la prima volta incomincia a divenire soggettiva ed è l'io fisico universale che non si è certo spinto alla particolarità né si è raccolto in sé nella singolarità e nella conchiusione puntuale, ma che invece supera la semplice oggettività ed esteriorità della materia pesante e può fare astrazione dalla totalità sensibile, spaziale di questa. È per questa

sua qualità *piú ideale* che la luce diviene il principio fisico della *pittura*.

ββ) Ma la luce come tale esiste solo come *uno* dei lati che sono contenuti nel principio della soggettività, cioè come questa identità piú ideale. A questo riguardo la luce è solo il rendere palese, che qui nella natura però si mostra solo come il rendere visibile *in generale*, mentre ha il contenuto particolare di ciò che rivela al di fuori di sé come oggettività che non è la luce, ma l'altro da essa, e che quindi è oscuro. Ora, la luce fa conoscere questi oggetti nelle loro differenze di forma, lontananza ecc. per il fatto che illumina, cioè rischiara piú o meno la loro oscurità e invisibilità, facendo sí che singole parti risultino piú visibili, ossia piú vicine allo spettatore, mentre altre restano in secondo piano come piú oscure, ossia piú lontane dallo spettatore. Infatti il chiaro e lo scuro come tale, nella misura in cui non viene qui in discussione il colore determinato dell'oggetto, si riferiscono in generale alla lontananza da noi che gli oggetti illuminati hanno nella loro specifica gradazione di luce. In questo rapporto con l'oggettività, la luce non produce piú la luce come tale, ma il chiaro e lo scuro già in se stessi particolarizzati, la luce e l'ombra, le cui molteplici figurazioni ci permettono di conoscere la forma degli oggetti e la loro distanza fra di loro e da noi. Questo è il principio di cui si serve la pittura, giacché la particolarizzazione è contenuta naturalmente nel suo concetto. Se noi a questo riguardo facciamo un confronto con la scultura e l'architettura, vediamo che queste arti presentano le differenze reali della figura spaziale nella loro effettualità e lasciano che luce ed ombre operino sia con l'illuminazione data dalla luce naturale, sia con la posizione dello spettatore, cosicché la rotondità delle forme esiste qui già di per sé e la luce e le ombre che la rendono

visibile sono solo una conseguenza di ciò che già esisteva in realtà, indipendentemente da questa visibilità. Nella pittura, invece, il chiaroscuro, con tutte le sue gradazioni ed i suoi piú sfumati passaggi, appartiene esso stesso al principio del *materiale* artistico e produce solo la *parvenza intenzionale* di ciò a cui scultura ed architettura danno per sé forma *reale*. Luce ed ombra, l'apparire degli oggetti nella loro illuminazione, è effettuato dall'arte e non dalla luce naturale, che perciò rende *visibili* solo quel chiaroscuro e quell'illuminazione, che qui sono già prodotti dalla pittura. Questo è il motivo positivo, scaturente dal materiale stesso, per cui la pittura non ha bisogno delle tre dimensioni. La figura è fatta di luce ed ombre, e come figura reale è per sé superflua.

γγ) Ma, *in terzo luogo*, chiaroscuro, luce ed ombre ed il loro reciproco compenetrarsi sono però solo un'astrazione che, come tale, non esiste in natura e quindi non può essere usata come materiale sensibile.

Infatti la luce, come abbiamo già visto, si riferisce a ciò che è altro da essa, allo scuro. Tuttavia i due principî in questo rapporto non rimangono già autonomi, ma si pongono come unità, come compenetrazione reciproca di luce e di scuro. La luce, in tal modo in se stessa intorbidata, oscurata, ma che però compenetra ed illumina al contempo l'oscuro, costituisce il principio del *colore* come materiale vero e proprio della pittura. La luce come tale rimane incolore, la pura indeterminatezza dell'identità con sé; al colore, che rispetto alla luce è già qualcosa di relativamente scuro, appartiene quel che è differente dalla luce, un intorbidamento, con cui il principio della luce si pone in unità. Quindi è una rappresentazione cattiva e falsa pensare che la luce sia composta di colori diversi, cioè di oscuramenti diversi.

Figura, distanza, delimitazione, rotondità, in breve

tutti i rapporti spaziali e le differenze dell'apparire nello spazio sono nella pittura prodotti solo dal colore, il cui principio piú ideale è in grado ora di portare a rappresentazione anche un contenuto piú ideale e offre il piú vasto campo alla pienezza e alla particolarità degli oggetti da assumere, per mezzo di opposizioni piú profonde, di fasi intermedie infinitamente varie, di infiniti passaggi e finezze di sfumature leggerissime. È incredibile quel che in effetti produce qui il semplice colore. P. es., due uomini sono qualcosa senz'altro differente, ognuno di essi è una totalità spirituale e corporea per sé conchiusa nella propria autocoscienza e nel proprio organismo fisico; e tuttavia tutta questa differenza è ridotta in un dipinto solo alla differenza di colore. Un colore cessa *qui*, un altro ne incomincia, e cosí c'è ogni cosa: forma, distanza, fisionomia, espressione, quel che vi è di piú sensibile e quel che vi è di piú spirituale. Ed abbiamo già detto che questa riduzione non deve essere considerata come un espediente ed una insufficienza, ma al contrario: la pittura è non già priva della terza dimensione, ma la rifiuta intenzionalmente per sostituire il reale semplicemente spaziale con il principio piú alto e piú ricco del colore.

γ) Questa ricchezza permette appunto alla pittura di sviluppare nelle sue raffigurazioni la totalità dell'apparenza. La scultura è piú o meno limitata all'individualità stabilmente in sé conchiusa; ma nella pittura l'individuo non può contentarsi della medesima limitazione in sé e verso l'esterno, bensí perviene ai rapporti piú vari. Infatti da un lato, come già detto, esso è posto in un rapporto molto piú stretto con lo spettatore, e dall'altro acquista una connessione piú varia con altri individui e con l'ambiente naturale esterno. Il semplice portare a parvenza l'oggettività offre la possibilità di riunire in un'unica e medesima opera d'arte le piú ampie distanze e spazi e

i piú diversi oggetti che vi si possano incontrare. Ma quest'opera d'arte in quanto tale deve essere parimenti un tutto in sé conchiuso e in questa conchiusione non deve mostrare di avere limiti e termini semplicemente accidentali, ma deve palesarsi come una totalità di particolarità che reciprocamente si appartengono secondo la cosa stessa.

c) *Il principio della trattazione artistica*

In terzo luogo, noi dobbiamo in breve indicare il principio generale della trattazione *artistica*, dopo queste considerazioni generali da noi fatte intorno al contenuto ed al materiale sensibile della pittura.

La pittura, piú della scultura e dell'architettura, comporta i due estremi per cui divengono cosa principale da un lato la profondità dell'oggetto, la gravità religiosa ed etica della concezione e manifestazione della bellezza ideale delle forme, e dall'altro, di fronte ad oggetti che presi per sé sono insignificanti, la particolarità del reale e l'arte soggettiva del creare. Noi possiamo perciò spesso udire due giudizi egualmente estremi: una volta l'esclamazione: "Che argomento stupendo! Che concezione profonda, trascinante e ammirevole! Che grandezza di espressione! Che arditezza di disegno!" Un'altra volta, invece, l'opposto: "Come dipinge eccellentemente, incomparabilmente!" Questa divergenza è contenuta nel concetto stesso della pittura, anzi si può dire che non è possibile unire con elaborazione uguale i due lati, ma che ognuno deve divenire per sé autonomo. Infatti la pittura ha come suo mezzo di rappresentazione sia la figura come tale, le forme della limitazione spaziale, che il colore; e con questo suo carattere si trova a mezzo fra l'ideale, il plastico, e l'estremo della particolarità imme-

diata del reale, per cui vengono ad esserci due generi di pittura: l'uno è quello ideale, la cui essenza è l'universalità, l'altro è quello che rappresenta il singolo nella sua piú stretta particolarità.

α) A questo riguardo, *in primo luogo*, la pittura, come la scultura, deve assumere il sostanziale, gli oggetti della fede religiosa, i grandi avvenimenti della storia, gli individui piú eminenti, sebbene porti ad intuizione questo sostanziale sotto forma di soggettività interna. Quel che importa è qui la grandiosità, la gravità della azione manifestata, la profondità dell'animo che vi è espresso. In tal modo il perfezionamento e l'applicazione di tutti i ricchi mezzi artistici di cui dispone la pittura, e dell'abilità che l'uso compiutamente esperto di questi mezzi richiede, non possono ancora qui raggiungere il loro pieno diritto. È la potenza del contenuto da rappresentare e l'immergersi nell'essenziale e nel sostanziale di tale contenuto ciò che pone in secondo piano come ancora meno essenziale quel prevalere dell'abilità tecnica nell'arte del dipingere. Cosí, p. es., i cartoni di Raffaello sono di un valore inestimabile e mostrano tutta l'eccellenza della concezione, sebbene anche rispetto ai quadri finiti — e qualunque sia la perfezione del disegno, la purezza delle figure individuali ideali e tuttavia del tutto vive, la composizione ed il colore — egli è certo superato nel colore, nella resa dei paesaggi ecc. dai maestri olandesi. Questo è ancora piú vero per i primi eroi dell'arte italiana, rispetto a cui Raffaello tanto è inferiore in profondità, potenza, ed intimità dell'espressione di quanto li ha superati nell'arte del dipingere, nella bellezza e nella vitalità della disposizione dei gruppi, del disegno ecc.

β) Ma d'altro canto, come abbiamo visto, la pittura non deve arrestarsi a questo immergersi nel sostanziale

della soggettività e nella infinità di questa, ma deve lasciare autonomia e libertà alla particolarità, a ciò che costituisce, per cosí dire, solo l'accessorio, l'ambiente e lo sfondo. In questo procedere dalla gravità piú profonda alla esteriorità del particolare, la pittura deve spingersi fino all'estremo stesso dell'apparenza come tale, cioè fino al punto in cui ogni contenuto diviene indifferente ed interesse principale diviene la creazione artistica della parvenza. Noi vediamo fissati con altissima arte le piú fuggevoli parvenze del cielo, dell'ora del giorno, delle luci della foresta, i colori e i riflessi delle nuvole, delle onde, dei laghi, dei fiumi, lo scintillare e rilucere del vino nei bicchieri, lo splendore degli occhi, il lampo momentaneo dello sguardo, del sorriso ecc. La pittura passa qui dall'ideale alla realtà vivente, e gli effetti propri all'apparenza di quest'ultima sono ottenuti in particolare con la precisione estrema di ogni minimo dettaglio. Ma ciò non è soltanto paziente diligenza di esecuzione, bensí è applicazione intelligente che porta a compiutezza per sé ogni particolarità, e pur tuttavia mantiene in mobile connessione il tutto, per il che c'è bisogno della piú grande arte. Ora, qui sembra che la vitalità cosí raggiunta nel dare parvenza al reale divenga una determinazione piú alta che non l'ideale, e questa è la ragione per cui per nessuna altra arte si è di piú discusso intorno all'ideale e alla natura, cosí come ho già prima mostrato ampiamente in un'altra occasione. Certo si potrebbe qualificare come prodigalità l'applicazione di ogni mezzo artistico in una materia cosí esigua; la pittura, però, non può rinunciare a questa materia, che è dal canto suo l'unica idonea ad essere trattata con tale arte e a garantire questa infinita sottigliezza e delicatezza di parvenza.

γ) Ma la trattazione artistica non si arresta a questa opposizione piú generale, bensí, giacché la pittura si

basa sul principio della soggettività e della particolarità, perviene ad una piú precisa particolarizzazione ed individualizzazione. L'architettura e la scultura mostrano anch'esse, certo, differenze nazionali, e specialmente nella scultura si può facilmente riconoscere con precisione un'individualità di scuole e di singoli maestri; ma nella pittura questa diversità e soggettività nel modo di rappresentare si estende altrettanto in largo e nell'incommensurabile, di quanto non si possono in precedenza delimitare gli oggetti che ad essa pittura è lecito cogliere. Qui soprattutto si afferma lo spirito particolare dei popoli, delle province, delle epoche, degli individui, spirito che riguarda non solo la scelta degli oggetti e lo spirito della concezione, ma anche la maniera del disegnare, del raggruppare, del colore, il modo di condurre il pennello, la trattazione di determinati colori ecc., e giú giú fino alle maniere ed alle abitudini soggettive.

Poiché la pittura ha la determinazione di scendere in modo cosí illimitato nell'interno e nel particolare, certamente poco di generale si può determinatamente dire di essa, cosí come poco di determinato può essere di essa addotto in generale. Tuttavia non ci possiamo accontentare di ciò che fin qui ho detto del principio del contenuto, del materiale e della trattazione artistica, ma dobbiamo esaminare con piú precisione, pur mettendo da parte l'empirico nella sua infinita varietà, alcuni lati particolari che si mostrano di radicale importanza.

2. *Determinatezze particolari della pittura*

I diversi punti di vista secondo cui noi intraprendiamo a caratterizzare piú saldamente la pittura, ci sono prescritti dalle considerazioni fin qui fatte. Essi di nuovo

riguardano il contenuto, il materiale e la trattazione artistica di entrambi.

Per quel che riguarda, *in primo luogo*, il *contenuto*, noi abbiamo, sí, ravvisato il contenuto della forma d'arte romantica come la materia piú adatta, ma dobbiamo chiederci ora quali siano, nella ricchezza di questa forma d'arte, le cerchie piú determinate e particolarmente idonee a fare tutt'uno con la rappresentazione pittorica.

In secondo luogo, benché già conosciamo il *principio* del materiale sensibile, dobbiamo determinare ora piú precisamente le forme che, nella misura in cui la figura umana e le altre cose naturali devono venire ad apparenza, si possono esprimere per mezzo del colore sulla superficie piana al fine di palesare l'interiorità dello spirito.

In terzo luogo, va egualmente ricercata la determinatezza della concezione e rappresentazione artistica che corrisponde al diverso carattere del contenuto in modo esso stesso diverso, arrecando cosí *generi* particolari di pittura.

a) *Il contenuto romantico*

Ho già prima ricordato che, quantunque gli antichi abbiano avuto eccellenti pittori, è pur vero che la vocazione della pittura può essere adempiuta solo dalla concezione e dal sentire che si palesano operanti nella forma d'arte romantica. Ma sembra che contraddica a ciò, dal punto di vista del contenuto, il fatto che proprio nell'apogeo della pittura cristiana, al tempo, cioè, di Raffaello, Correggio, Rubens ecc., siano stati utilizzati e rappresentati temi mitologici, sia per sé, sia come ornamento e allegorie di grandi gesta, trionfi, matrimoni di principi, ecc. Anche nel nostro tempo si è piú volte verificata

una cosa analoga. Per es., Goethe ha ripreso le descrizioni delle pitture di Polignoto date da Filostrato, rinnovando e rendendo freschi per il pittore questi temi in modo molto bello e con concezione poetica. Ma se a queste proposte si lega la richiesta di cogliere e rappresentare nel senso e nello spirito specifico degli antichi gli oggetti della mitologia e delle leggende greche oppure le scene tratte dal mondo romano, per cui i francesi in una certa epoca della loro pittura mostrarono grande predilezione, bisogna allora obiettare in generale che questo passato non si lascia richiamare in vita e che lo specifico del mondo antico non è perfettamente conforme al principio della pittura. Perciò il pittore deve fare di questi argomenti qualcosa di interamente diverso, trasferirvi uno spirito e un modo di sentire e concepire interamente diverso da quel che vi risiedeva presso gli antichi per potere accordare tale contenuto con i compiti e i fini veri e propri della pittura. E infatti non è che la pittura abbia sviluppato in conseguente elaborazione la cerchia degli argomenti e delle situazioni antiche, bensí essa è stata al contrario abbandonata come elemento eterogeneo che deve essere prima rielaborato essenzialmente. Infatti, come ho già piú volte accennato, la pittura deve assumere soprattutto ciò di cui essa di contro specialmente alla scultura, alla musica e alla poesia può garantire la rappresentazione mediante contrazione dello spirito in sé, che resta inaccessibile all'espressione della scultura, mentre la musica, a sua volta, non può passare al lato esteriore dell'apparenza dell'interno, e la poesia stessa può dare solo un'intuizione imperfetta del corporeo. Invece la pittura è in grado di associare i due lati, essa è capace di esprimere nell'esteriore stesso l'intimità piena, e deve quindi prendere a contenuto essenziale la profondità dell'anima nella ricchezza dei suoi sentimen-

ti e la particolarità profondamente impressa del carattere e del caratteristico. Suo contenuto è dunque l'intimità del sentimento in generale e l'intimità entro il *particolare*, per la cui espressione avvenimenti, rapporti, situazioni determinate non devono apparire semplicemente come esplicazione del carattere individuale, ma la particolarità specifica deve mostrarsi profondamente incisa, radicata nell'anima e nella fisionomia stessa ed interamente accolta dalla forma esterna.

Ma per l'espressione dell'intimità in generale non è richiesta l'autonomia e grandiosità originariamente ideale del classico, nella quale l'individualità permane in accordo immediato con il sostanziale dell'essenzialità spirituale e con il sensibile dell'apparenza naturale; e neanche è sufficiente alla manifestazione dell'animo la serenità naturale, la letizia del godimento e la concentrazione beata dei greci, ma la vera profondità e intimità dello spirito implica che l'anima abbia elaborato a fondo i suoi sentimenti, le sue facoltà, tutta la sua vita interna, che essa molte cose abbia vinto, molto abbia sofferto, abbia sopportato angosce e sofferenze, ma pur in questa separazione si sia conservata e da essa sia ritornata in sé. Certo gli antichi nel mito di Ercole ci presentavano pure un eroe che, dopo molte fatiche, è trasferito fra gli dèi ed ivi gode una quiete beata; ma le fatiche che Ercole compie sono solo esterne, la beatitudine che gli è data come ricompensa è soltanto un tranquillo riposo, e l'antica profezia che il regno di Giove sarebbe finito ad opera sua non è stata realizzata da lui, il sommo eroe greco. Invece la fine del governo di quegli dèi autonomi incomincia solo quando l'uomo sconfigge, al posto dei mostri esterni e delle Idre di Lerna, i mostri e i serpenti del proprio petto, la durezza e la rozzezza interne della soggettività. Solo con ciò la serenità naturale diviene quella

superiore serenità dello spirito che attraversa fino in fondo il momento negativo della disunione e con questa fatica si è acquistata la soddisfazione infinita. Il sentimento della serenità e della felicità deve essere trasfigurato e purificato a beatitudine. Infatti felicità ed eudemonia contengono ancora un'accidentale concordanza naturale del soggetto con condizioni esterne; ma nella beatitudine, la felicità che si riferisce ancora all'esistenza immediata è lasciata andare, ed il tutto viene trasferito nell'interiorità dello spirito. La beatitudine è una soddisfazione che è conquistata e che solo cosí è giustificata: è una serenità della vittoria, il sentimento dell'anima che ha cancellato in sé il sensibile ed il finito ed ha con ciò respinto l'affanno che sempre sta in agguato; beata è l'anima che ha, sí, lottato e sofferto, ma anche trionfato delle proprie sofferenze.

α) Se noi ora chiediamo quale possa essere in questo contenuto l'*ideale* vero e proprio, esso è la *conciliazione* dell'animo soggettivo con Dio che nella sua apparenza umana ha percorso questa stessa via di dolori. L'intimità sostanziale è solo quella della *religione*, è la pace del soggetto, che sente se stesso, ma è veramente soddisfatto solo in quanto si è raccolto in sé, ha infranto il suo cuore terreno, si è innalzato al disopra della semplice naturalità e finitezza dell'esistenza, conquistandosi in questa elevazione l'intimità universale, l'intimità e l'unione in e con Dio. L'anima *si* vuole, ma si vuole in altro da quel che essa è nella sua particolarità e rinunzia perciò a sé, rispetto a Dio, per trovarsi e godersi in lui. Questo è il carattere dell'*amore*, l'intimità nella sua verità, l'amore senza desiderio, l'amore religioso, che dà allo spirito conciliazione, pace e beatitudine. Esso non è il godimento e la gioia di un amore reale, vivente, ma l'amore senza passioni, anzi senza inclinazione; è solo un tendere dell'a-

nima; un amore in cui rispetto al lato naturale vi è una morte, un essere morti, cosicché il rapporto reale, come vincolo terreno e relazione di uomo ad uomo, manca di stabilità come rapporto caduco che, cosí come esiste, non ha essenzialmente una sua perfezione, ma porta in sé l'insufficienza della temporalità e della finitezza e arreca con ciò una elevazione all'aldilà, elevazione che rimane al contempo una coscienza ed un godimento dell'amore privi di brama e desiderio.

Questo tratto costituisce l'ideale ricco di anima, interno, piú alto, che subentra al posto della calma grandezza ed autonomia degli antichi. Agli dèi dell'ideale classico non manca certo un tratto di tristezza, il negativo gravido di destino, che è il comparire della fredda necessità in queste figure serene, le quali però, in autonoma divinità e libertà, rimangono certe della loro grandezza e potenza semplice. Ma una simile libertà non è quella dell'amore, che è piú ricco di anima e piú intimo, giacché risiede nel rapporto di anima ad anima, di spirito a spirito. Questa intimità accende il raggio di beatitudine presente nell'animo, il raggio di un amore che nel soffrire e nella perdita estrema si sente non già solo confortato o indifferente, ma, quanto piú profondamente soffre, tanto piú profondamente trova il sentimento e la certezza dell'amore, mostrando nel dolore di avere vinto in sé e dentro di sé. Negli ideali degli antichi noi vediamo invece, indipendentemente da quel tratto su indicato di una calma tristezza, solo l'espressione del dolore di nobili nature, come, p. es., in Niobe ed in Laocoonte. Esse non si abbandonano a lamenti e alla disperazione, ma si mantengono forti e magnanimi; però questa padronanza di sé resta vuota, ed il dolore e la sofferenza sono, in un certo senso, il punto estremo, mentre la riconciliazione e la soddisfazione devono cedere il posto ad una fredda

rassegnazione in cui l'individuo, pur senza in sé infrangersi, rinuncia a ciò su cui era basato. Non la bassezza è schiacciata, né ira, disprezzo, disdegno si palesano, ma l'altezza dell'individualità è tuttavia solo un rigido essere presso di sé, una sopportazione del destino la quale è senza esito e in cui la nobiltà e il dolore dell'anima non appaiono rappacificati. Solo l'amore religioso romantico possiede l'espressione della beatitudine e della libertà.

Questa unione e soddisfazione è per sua natura spiritualmente concreta, giacché essa è il sentimento dello spirito che si sa in un altro uno con se stesso. Perciò qui, se il contenuto manifestato deve essere completo, sono richiesti *due lati*, in quantoché all'amore è necessario lo sdoppiamento della personalità spirituale; esso infatti si fonda su due persone autonome, che possiedono tuttavia il sentimento della loro unità. Ma con questa unità è sempre legato il momento del *negativo*. Infatti l'amore appartiene alla soggettività, ma il soggetto è *questo* cuore per sé sussistente, che per amare si deve distaccare da se stesso, deve sacrificarsi, deve rinunciare a sé, deve sacrificare il punto duro della sua peculiarità. Questo sacrificio costituisce nell'amore, che vive e sente solo nel dono di sé, l'aspetto *commovente*. Perciò se all'uomo, pur nel donarsi, viene restituito il proprio Io ed egli, nel sopprimere il suo essere per sé, perviene proprio all'essere per sé affermativo, nel sentimento di questa unione e della suprema felicità di essa resta tuttavia il negativo, la commozione, non tanto come sentimento del sacrificio quanto della beatitudine immeritata di sentirsi malgrado tutto autonomo ed in unità con sé. La commozione è il sentimento della contraddizione dialettica di aver rinunciato alla personalità ed essere tuttavia autonomo, una contraddizione che esiste nell'amore ed è in esso eternamente risolta.

Per quel che riguarda ora il lato della soggettività *umana* particolare in questa intimità, l'unico amore fonte di beatitudine, l'amore che in essa intimità gode il cielo, si innalza oltre la temporalità e l'individualità particolare del carattere, che diviene qualcosa di indifferente. Già, come abbiamo visto, gli ideali divini della scultura si trasformano gli uni negli altri; ma poiché non sono privati del contenuto e della cerchia della prima, immediata individualità, questa resta pur sempre la forma essenziale della rappresentazione. Invece in quel puro raggio di beatitudine la particolarità è eliminata; dinanzi a Dio tutti gli uomini sono eguali, o, piuttosto, la devozione li rende realmente eguali cosicché quel che importa è solo l'espressione della suddetta concentrazione dell'amore che, del pari, non ha bisogno della fecilità o di questo o quel singolo oggetto. Certamente anche l'amore religioso ha bisogno, per esistere, di individui determinati che abbiano oltre a questo sentimento una cerchia diversa di esistenza; ma poiché l'intimità ricca di anima è quella che qui costituisce il contenuto propriamente ideale, essa non trova la sua estrinsecazione e la sua realtà nella particolare diversità del carattere e del suo talento, dei suoi rapporti e del suo destino, ma ne è invece elevata al di sopra. Perciò, se oggi si considera la differenza della soggettività del carattere come la cosa principale dell'educazione e di quel che l'uomo deve esigere da se stesso, dal che consegue il principio che ognuno deve essere trattato e deve trattarsi in modo diverso dagli altri, questo modo di sentire però è interamente in opposizione con l'amore religioso in cui tali diversità passano in secondo piano. Ma a sua volta la caratteristica individuale, proprio perché è l'inessenziale che non si fonde in modo assoluto con il celeste regno spirituale dell'amore, acquista qui una determinatezza maggiore, giacché, in conformità

del principio della forma d'arte romantica, diviene libera e si esprime tanto piú caratteristicamente in quanto non ha a sua legge suprema la bellezza classica, la compenetrazione della vitalità immediata e della particolarità finita da parte del contenuto spirituale religioso. Ciononostante, questo aspetto caratteristico né può né deve turbare quell'intimità dell'amore che dal canto suo non è legata al caratteristico come tale, ma è divenuta libera e costituisce per sé l'ideale spirituale veramente autonomo.

Il centro ideale ed il contenuto principale dell'ambito religioso, come già abbiamo esposto nella considerazione dell'arte romantica, è costituito dall'amore in sé *conciliato*, soddisfatto, il cui oggetto nella pittura, poiché questa deve rappresentare anche il contenuto piú spirituale sotto forma di realtà umana corporea, non deve restare un semplice aldilà spirituale, ma deve essere reale e presente. In base a ciò noi possiamo indicare la *Sacra Famiglia* e specialmente l'amore della Madonna per il Bambino come il contenuto ideale del tutto adeguato di questa sfera. Ma al di là e al di qua di questo centro si estendono vasti argomenti sebbene, per l'uno o per l'altro riguardo, in se stessi meno perfetti per la pittura. Noi possiamo stabilire la suddivisione di tutto questo contenuto nel modo seguente.

αα) Il primo tema è l'*oggetto* dell'amore stesso in universalità semplice ed unità imperturbata con sé — Dio stesso nella sua essenza priva di apparenza — *Dio Padre*. Ma qui la pittura, se intende raffigurare Dio Padre come deve concepirlo la rappresentazione religiosa cristiana, s'imbatte in grandi difficoltà. Il padre degli dèi e degli uomini come individuo particolare è in arte esaurito da Zeus. Invece ciò che manca subito al Dio Padre cristiano è l'individualità umana entro cui soltanto la pittura è in grado di riprodurre lo spirituale. Infatti Dio Padre, pre-

so per sé, è, sí, personalità spirituale e suprema potenza, saggezza ecc., ma è fissato come privo di forma e come un'astrazione del pensiero. La pittura però non può evitare l'antropomorfizzazione e deve quindi attribuirgli una figura umana. Per quanto universale, alta, interiore, potente possa fissarla la pittura, ne deriverà sempre un individuo di sesso maschile, di aspetto piú o meno grave, che non coincide perfettamente con la rappresentazione di Dio Padre. P. es., fra gli antichi pittori olandesi, Van Eyck ha raggiunto il massimo della perfezione in questo ambito con il Dio Padre della pala d'altare della cattedrale di Gand. Si tratta di un'opera che può stare accanto al Giove Olimpico; ma per quanto possa essere perfetta nell'espressione dell'eterna quiete, maestà, potenza, dignità ecc., — e per quanto sia profonda e grandiosa quanto possibile nella concezione ed esecuzione — quest'opera tuttavia resta qualcosa di insoddisfacente per la nostra rappresentazione. Infatti ciò che è rappresentato quale Dio Padre, ossia un individuo al contempo umano, è solo Cristo, il Figlio. In lui soltanto noi intuiamo questo momento dell'individualità e dell'essere uomo come un momento divino, e proprio in modo tale che esso si palesa non come una schietta figura della fantasia, come avveniva per gli dèi greci, ma come la rivelazione essenziale, come la cosa ed il significato principali.

ββ) Oggetto piú essenziale dell'amore sarà allora, nelle manifestazioni della pittura, il *Cristo*. Infatti con tale tema l'arte passa al contempo nell'umano, che qui ci si estende oltre Cristo ad una cerchia piú vasta, alla raffigurazione di Maria, Giuseppe, Giovanni, i discepoli ecc., e infine della folla, di cui una parte segue il Salvatore e un'altra reclama la sua crocefissione e lo deride nelle sue sofferenze.

Ma qui la difficoltà su accennata si ripresenta allorché Cristo deve essere colto e rappresentato nella sua *universalità*, come è accaduto nella pittura di busti, che sono quasi ritratti. Devo confessare che le teste di Cristo che ho visto, come p. es., quelle del Carracci e soprattutto la celebre testa di Van Eyck, che appartiene alla ex collezione Solly, ora nel museo di Berlino, e quella di Hemling, già di proprietà dei fratelli Boisserée e ora a Monaco, non sono, per lo meno per me, soddisfacenti come dovrebbero. Certo la testa di Van Eyck per la forma, la fronte, il colore e per tutta la concezione è molto grandiosa, ma la bocca e gli occhi non esprimono nulla di sovrumano. L'impressione è piú quella di una rigida gravità, ancor piú accresciuta dal tipico della forma, della spartitura dei capelli ecc. Se simili teste, invece, per espressione e forma sono rivolte a quel che è piú individualmente umano e al contempo verso la dolcezza, la morbidezza, la delicateza, allora esse facilmente perdono in profondità e potenza di effetto; ma quel che meno si adatta loro, come ho già detto prima, è la bellezza della forma greca.

Perciò Cristo può essere assunto ad oggetto di dipinti in modo piú appropriato nelle situazioni della sua vita reale. Ma a questo riguardo non va trascurata una differenza essenziale. Infatti, nella vita di Cristo, per un lato la soggettività umana di Dio è, certo, momento fondamentale; Cristo diviene uno degli dèi, ma come uomo reale, e come uno di essi ritorna fra gli uomini, sotto il cui modo d'apparire egli perciò, nella misura in cui questo modo esprime l'interno spirituale, può essere rappresentato. D'altra parte però egli non è solo uomo singolo ma è compiutamente. In situazioni, ora, in cui questa divinità deve erompere dalla soggettività umana, la pittura si imbatte in nuove difficoltà. La profondità del

contenuto incomincia a divenire troppo prepotente. Infatti nella maggior parte dei casi, in quelli in cui, p. es., Cristo insegna, l'arte non giungerà che fino al punto di raffigurarlo come l'uomo piú nobile, piú degno, piú saggio, come un Pitagora o un altro dei saggi della Scuola d'Atene di Raffaello. Un rimedio a cui si ricorre di preferenza va cercato perciò nel fatto che la pittura porta ad intuizione la divinità di Cristo principalmente nel raffronto con il suo ambiente, specialmente nel contrasto con il peccato, il pentimento e la penitenza o la bassezza e la cattiveria dell'uomo, oppure, per un altro verso, tramite l'adorazione di coloro che in quanto uomini, in quanto a lui eguali, con la loro venerazione allontanano dall'esistenza immediata lui che appare ed esiste. In tal caso lo vediamo innalzato nel cielo dello spirito e riceviamo al contempo l'impressione che egli è apparso non solo come dio ma anche come figura comune, naturale, non ideale, e che egli come spirito ha essenzialmente la sua esistenza nell'umanità, nella comunità, e riflettendosi in essa esprime la sua divinità. Tuttavia noi non dobbiamo considerare questo riflesso spirituale come se Dio fosse presente nell'umanità come in un semplice accidente o come in una configurazione ed espressione eterna, ma dobbiamo considerare l'esistenza spirituale nella coscienza dell'uomo come l'essenziale esistenza spirituale di Dio. Un tal genere di raffigurazione si avrà particolarmente quando Cristo ci deve essere posto dinanzi come uomo, maestro, come risuscitato o trasfigurato e ascendente al cielo. Infatti in tali situazioni i mezzi della pittura, la figura umana e i suoi colori, il sembiante, lo sguardo degli occhi non sono in sé e per sé sufficienti ad esprimere perfettamente quel che si trova in Cristo; ma meno che mai può qui sopperire l'antica bellezza delle forme. In special modo la Resurrezione,

la Trasfigurazione e l'Ascensione, come in generale tutte le scene della vita di Cristo, in cui, dopo la crocifissione e la morte, egli è già sottratto all'esistenza immediata come questo determinato uomo singolo ed è sulla via del ritorno al padre, richiedono in Cristo stesso una espressione di divinità superiore a quella che la pittura è in grado di dargli compiutamente. Infatti in tal caso essa deve rinunciare al mezzo vero e proprio con cui deve raffigurare, ossia alla soggettività umana nella sua figura esterna, che essa deve invece trasfigurare in una luce piú pura.

Perciò piú proficue e piú corrispondenti al fine della pittura sono quelle situazioni della vita di Cristo in cui egli appare non ancora in se stesso spiritualmente perfetto, oppure dove la divinità appare impedita, umiliata, nel momento della negazione; questo avviene nella *Fanciullezza* e nella *Passione* di Cristo.

Il fatto che Cristo sia *fanciullo*, da un lato esprime in modo specifico il significato che egli ha nella religione: egli è Dio che diviene uomo e quindi percorre tutte le fasi naturali dell'umano. D'altro lato, il fatto che egli sia rappresentato come fanciullo, implica l'impotenza effettiva di poter mostrare chiaramente tutto ciò che egli è in sé. Qui la pittura ha il vantaggio incalcolabile di poter far tralucere dall'ingenuità e dall'innocenza del fanciullo una grandezza e sublimità di spirito, che, per un verso, acquistano forza già da questo contrasto, e per l'altro, giacché appartengono appunto ad un bimbo, vanno richieste in un grado infinitamente inferiore di profondità ed elevatezza di quanto non siano richieste a Cristo come uomo, maestro, giudice del mondo, ecc. Cosí i Bambini di Raffaello, specialmente quello della Madonna Sistina che si trova a Dresda, hanno una bellissima espressione di fanciullezza, pur mostrandosi in loro un qual-

cosa che va oltre la semplice innocenza infantile e che lascia vedere la presenza del divino sotto il giovanile involucro, cosí come lascia presentire l'estensione di questa divinità alla rivelazione infinita, ed al contempo trova nel fatto che abbiamo dinanzi un fanciullo la giustificazione che tale rivelazione non ci si presenti ancora completa. Nelle Madonne di Van Eyck, invece, i Bambini sono sempre la cosa meno riuscita, essendo per lo piú rigidi e presentati sotto la incompleta figura di neonati. Si pretende di vedere in ciò qualcosa di intenzionale e allegorico: essi non sarebbero belli, perché non la bellezza del Bambino, ma Cristo come Cristo, è ciò che va venerato. Nell'arte però una simile considerazione non può intervenire e i Bambini di Raffaello come opere d'arte stanno a questo riguardo molto piú in alto.

Egualmente rispondente è la raffigurazione della *Passione*: Cristo beffeggiato, coronato di spine, l'Ecce Homo, la via crucis, la crocifissione, la deposizione, il seppellimento ecc. Infatti qui il contenuto è dato non dal trionfo della divinità, ma al contrario dalla umiliazione della sua illimitata potenza e saggezza. Non soltanto l'arte risulta in grado di rappresentare in generale ciò, ma, in questo contenuto, all'originalità della concezione è concessa al contempo grande possibilità di movimento e senza che tuttavia si finisca nel fantastico. È *Dio* che soffre in quanto è uomo, in quanto rinchiuso entro questi limiti determinati; e cosí il dolore si mostra non solo come dolore umano per un destino umano, ma è anche un soffrire immane, il sentimento di una negatività infinita, però sotto forma umana, come sentimento soggettivo. E tuttavia, giacché colui che soffre è Dio, si ripresenta l'addolcimento, la diminuzione della sua sofferenza che non può giungere fino all'esplosione della disperazione, fino alla deformazione e all'atrocità. Questa espressione di sofferenza

dell'*anima* è una creazione del tutto originale soprattutto in parecchi maestri italiani. Il dolore si concentra nella parte inferiore del volto come gravità, e non è, come in Laocoonte, una contorsione di muscoli che potrebbe indicare un grido, ma negli occhi e nella fronte vi sono onde, tempeste *di sofferenza dell'anima*, che per cosí dire si accavallano. Le gocce di sudore del tormento interno affiorano proprio sulla fronte, in cui le ossa nella loro rigidità costituiscono l'aspetto determinante. E proprio in questo punto, in cui si incontrano occhi, naso e fronte e si concentra il senso interno, la natura spirituale, ed è essa a farvi emergere questo lato, vi è poca pelle e pochi muscoli, che non sono suscettibili di molta ornamentazione e appunto perciò fanno apparire questa sofferenza come contenuta e al contempo infinitamente raccolta. Mi ricordo in particolare di una testa esposta nella galleria di Schleisheim, in cui il maestro, forse Guido Reni, — e anche altri in raffigurazioni analoghe — ha inventato un colorito interamente peculiare che non rientra nel colore umano. Questi maestri dovevano svelare la notte dello spirito ed hanno inventato una colorazione che nel modo piú perfetto corrisponde a questa tempesta, a queste nere nuvole dello spirito che al contempo sono saldamente cinte dalla bronzea fronte della natura divina.

Ma ho già indicato che l'argomento piú perfetto della pittura è l'amore in sé *soddisfatto*, il cui oggetto non è un aldilà semplicemente spirituale, ma è attuale, cosicché ci troviamo dinanzi all'amore stesso nel suo oggetto. La forma piú alta, piú appropriata di quest'amore è l'amore materno di Maria per il Figlio, l'amore di quella *Madre* che ha generato e porta in braccio il Redentore del mondo. Questo è il contenuto piú bello a cui si sia sollevata l'arte

cristiana in generale e in particolare la pittura nella sua sfera religiosa.

L'amore per Dio, e piú esattamente per Cristo, che siede alla sua destra, è di natura puramente spirituale; il suo oggetto è visibile solo agli occhi dell'anima, cosicché qui non si perviene al vero e proprio sdoppiamento che è proprio dell'amore, e neppure vi è un vincolo nel contempo naturale a legare gli amanti e fin dall'inizio incatenarli. Ogni altro amore, invece, risulta in parte accidentale nella sua inclinazione, e in parte coloro che amano, p. es. fratelli e sorelle, o il padre nel suo amore per i figli, hanno oltre a questo rapporto altre determinazioni a cui sono essenzialmente legati. Il padre, il fratello, hanno necessariamente legami col mondo, con lo Stato, con la professione, con la guerra, in breve hanno dei fini generali, e la sorella diviene sposa, madre, ecc. Nell'amore materno, invece, l'amore per il figlio non è né qualcosa di accidentale, né un semplice momento singolo, ma è la sua massima determinazione terrena, in cui il suo carattere naturale e la sua vocazione piú sacra immediatamente coincidono. Ma se le altre madri vedono e sentono nel figlio nello stesso tempo il coniuge e l'unione piú intima con questi, nel rapporto di Maria con il Figlio anche questo lato manca. Infatti il suo sentimento non ha nulla di comune con l'amore di una donna per il proprio marito, al contrario il suo rapporto con Giuseppe è piú un amore fraterno, mentre da parte di Giuseppe vi è un sentimento di misteriosa venerazione dinanzi al Figlio che è di Dio e di Maria. Cosí l'amore religioso giunge ad intuizione, nella sua forma umana piú ricca ed intima, non nel Cristo che soffre, risorge, è circondato dai suoi discepoli, ma nella natura femminile senziente, in Maria. Tutto il suo animo e tutta la sua esistenza sono amore umano per il Bambino,

che ella chiama suo, ed al contempo sono venerazione, adorazione, amore per Dio, con cui si sente una. Ella è umile dinanzi a Dio, ma vive nel sentimento infinito di essere l'unica ad essere la benedetta fra tutte le altre vergini; ella non è per sé autonoma, ma è perfetta solo nel Figlio, in Dio, ed in Lui, sia che si trovi vicino alla mangiatoia o sia regina del cielo, è soddisfatta e beata, senza passioni e desideri, senz'altro bisogno o altro fine che avere e conservare quel che ha.

La rappresentazione di questo amore, dal punto di vista del contenuto religioso, ha un ampio sviluppo: vi rientrano, p. es., l'Annunciazione, la Visitazione, la Nascita, la Fuga in Egitto ecc.; vi si accompagnano poi, nell'ulteriore corso della vita, i discepoli e le donne che seguono Cristo ed in cui l'amore per Dio diviene piú o meno un rapporto personale di amore con il Salvatore vivente, presente, che si aggira come uomo reale fra di loro; ugualmente vi rientra l'amore degli angeli che in occasione della nascita e in molte altre scene, volando scendono a Cristo in grave adorazione o in innocente letizia. In tutti questi temi la pittura raffigura particolarmente la pace e la piena soddisfazione dell'amore.

Ma da questa pace si passa parimenti alla piú intima sofferenza. Maria vede Cristo portare la croce, soffrire e morire sulla croce, da questa deposto, seppellito, e nessun dolore è piú profondo del suo. Ma anche in questo soffrire il contenuto non è costituito né dalla rigidità del dolore o solo della perdita, né dalla sopportazione della necessità o dai lamenti sull'ingiustizia del destino, cosicché diviene qui caratteristico il confronto con il dolore di Niobe. Anche Niobe ha perduto tutti i suoi figli, e ora se ne sta in pura solennità ed in imperturbata bellezza. Quel che qui si serba è il lato dell'esistenza di questa infelice, la bellezza divenuta natura, che costituisce l'in-

tero ambito della sua realtà esistente; questa individualità reale resta nella sua bellezza quel che è. Ma il suo interno, il suo cuore, ha perduto l'intero contenuto del suo amore, della sua anima; la sua individualità e la sua bellezza possono solo pietrificarsi. Il dolore di Maria è di natura completamente diversa. Ella sente, avverte la lama che trafigge il centro della sua anima, le si infrange il cuore, ma ella non si pietrifica. Essa non solo *aveva* l'amore ma tutto il suo interno *è* l'amore, la concreta intimità libera che conserva il contenuto assoluto di ciò che perde, e nella perdita stessa dell'amato rimane nella pace dell'amore. Il cuore le si infrange; ma il sostanziale del suo cuore, il contenuto del suo animo, che traspare attraverso le sofferenze della sua anima in una vitalità che non può andare perduta, è qualcosa di infinitamente superiore: la bellezza vivente dell'*anima*, di contro alla sostanza astratta, la cui esistenza ideale *corporea*, quando la sostanza va perduta, rimane integra, ma diviene pietra.

Un ultimo tema riguardante Maria è infine quello della sua morte e della sua Assunzione. In particolare Scorel ha dipinto molto bene la morte di Maria con la quale ella riacquista l'incanto della giovinezza. Il maestro ha qui dato alla Vergine un'espressione di sonnambulismo, di morte, di irrigidimento, di cecità nei riguardi del mondo esterno, ed insieme un'espressione la quale indica che lo spirito, il quale pur traspare attraverso i tratti, si trova altrove ed è beato.

γγ) *In terzo luogo*, si aggiunge alla cerchia di questa presenza reale di Dio nella vita, nella sofferenza e nella trasfigurazione sua e dei suoi *l'umanità*, la coscienza *soggettiva*, che fa oggetto del suo amore Dio o piú specificamente gli atti della Sua storia e si rapporta non ad un qualsiasi contenuto temporale, ma all'Assoluto. Anche qui sono tre i lati che possono essere messi in rilievo: la

quieta *devozione*, il *pentimento* e la *conversione*, che ripetono nell'uomo all'interno ed all'esterno la Passione di Dio, ed *in terzo luogo* l'interna *trasfigurazione* e beatitudine della purificazione.

Per quel che riguarda, *in primo luogo*, la devozione come tale, è principalmente essa ad offrire il contenuto per l'*adorazione*. Questa situazione è per un verso umiliazione, dono di sé, ricerca della pace in un altro, ma dall'altro non è un supplicare, ma un pregare. Certo supplicare e pregare sono strettamente affini in quanto anche il pregare può essere benissimo una supplica. Ma il supplicare propriamente detto vuole qualcosa *per sé*; si insiste verso colui che possiede qualcosa di essenziale per me, per disporlo con le mie suppliche favorevolmente, per addolcire il suo cuore, per suscitare il suo amore per me, dunque per risvegliare il sentimento della sua identità con me. Ma ciò che io sento nel rivolgere una supplica è il desiderio di qualcosa che l'altro deve perdere, perché io lo riceva; l'altro mi deve amare perché sia soddisfatto il mio amore per me, sia promosso il mio utile, il mio benessere. Io invece non dò nient'altro di piú di quel che è contenuto nell'ammissione che colui il quale viene richiesto con la supplica potrebbe disporre in egual modo di me. Ma di tale natura non è il pregare; esso è invece una elevazione del cuore all'Assoluto che in sé e per sé è l'amore e non ha niente per sé; la stessa devozione diviene esaudimento e lo stesso supplicare diventa beatitudine. Infatti, sebbene il pregare possa anche contenere una supplica per qualcosa di particolare, non è tuttavia questo particolare quel che deve propriamente esprimersi, ma l'essenziale è la certezza dell'esaudimento in generale, non l'esaudimento in rapporto a questo particolare, ma la fiducia assoluta che Dio mi voglia accordare quel che è per il mio meglio. Anche a questo riguardo il pregare stesso è il soddisfaci-

mento, il godimento, il sentimento e la coscienza espliciti dell'amore eterno che non solo traluce come raggio della trasfigurazione attraverso la figura e la situazione, ma costituisce di per sé la situazione e ciò che deve venire a rappresentazione, ad esistenza. Questa è la situazione di adorazione in cui sono raffigurati, p. es., Papa Sisto e Santa Barbara nel quadro di Raffaello intitolato al nome del Papa, e lo stesso dicasi di innumerevoli atteggiamenti di adorazione di Apostoli e Santi, di San Francesco, p. es., ai piedi della croce, dove invece del dolore di Cristo, oppure invece dello scoraggiamento, del dubbio, della disperazione dei discepoli, vengono scelti a contenuto l'amore e l'adorazione di Dio, la preghiera di chi in Lui si immerge. Sono, particolarmente nelle epoche antiche della pittura, volti in prevalenza di vecchi, provati dalla vita e dalle sofferenze, colti sotto forma di ritratti, ma al contempo anime in adorazione. In tal modo la preghiera non è loro occupazione solo in questo momento, ma essi divengono, per cosí dire, sacerdoti, santi, di cui l'intera vita, ogni pensiero, ogni desiderio e volontà è adorazione; e la cui espressione, nonostante ogni rassomiglianza ritrattistica, non contiene altro che questa confidenza e questa pace dell'amore. Tuttavia diversamente vanno le cose già per gli antichi maestri tedeschi ed olandesi. P. es., il tema del quadro della cattedrale di Colonia è costituito dai re in adorazione e dalla patrona di Colonia; e anche nella scuola di Van Eyck questo tema ha goduto di molto favore. Qui coloro che pregano sono spesso persone note, principi, cosí come, p. es., in due fra i re raffigurati nella celebre Adorazione della collezione dei fratelli Boisserée, opera *attribuita* a Van Eyck, si è voluto riconoscere Filippo di Borgogna e Carlo il Temerario. Nel guardare queste figure, si vede che esse sono anche qualcos'altro, hanno altre occupazioni, e a messa vanno la domenica o di mattina

presto, ma il resto della settimana o del giorno vien da loro dedicato ad altre attività. In particolare nelle pitture olandesi o tedesche, i donatarî sono pii cavalieri, dame timorate di Dio con i loro figli e figlie. Essi assomigliano a Marta che va e viene e si preoccupa anche di ciò che è esteriore e mondano, e non a Maria che ha scelto la parte migliore. Certo la loro pietà non manca di intimità ed animo, ma non è il canto dell'amore quel che costituisce tutta la loro natura e che dovrebbe essere non soltanto un atto di elevazione, una preghiera, un ringraziamento per una grazia ricevuta, ma la loro unica vita, come è il canto per l'usignolo.

La differenza che va fatta in generale in tali pitture fra santi e persone in adorazione da un lato e pii membri della comunità cristiana nella loro esistenza reale dall'altro, consiste nel fatto che specialmente nei quadri italiani coloro che pregano mostrano nell'espressione della loro pietà un accordo perfetto fra interno ed esterno. L'animo nella sua ricchezza interiore appare animare principalmente le forme del volto che non esprimono nulla di opposto ai sentimenti del cuore o nulla che ne sia diverso. Invece questa corrispondenza non esiste sempre nella realtà. Un fanciullo in lacrime, p. es., specialmente quando incomincia a piangere, spesso ci muove al riso con le sue smorfie, e ciò indipendentemente dal fatto che noi sappiamo o meno se quel che gli capita meriti le lacrime. Egualmente le persone anziane, quando vogliono ridere, deformano il loro volto, perché i tratti sono troppo rigidi, freddi ed inalterabili, per potersi adattare ad un riso naturale, spontaneo o ad un sorriso amichevole. Questa mancanza di adeguatezza fra il sentimento e le forme sensibili in cui si esprime la pietà deve essere evitata dalla pittura, che deve invece portare ad effetto il piú possibile l'armonia fra interno ed esterno; il che,

infatti, gli italiani hanno fatto in massimo grado, ed i tedeschi e gli olandesi in misura minore, giacché hanno dipinto a preferenza ritratti.

Come ultima osservazione voglio qui notare che questa devozione dell'anima non deve essere l'appello angosciato che si rivolge per necessità esterna o per bisogno d'anima, come quegli appelli che noi troviamo nei Salmi e in molti canti luterani: ad es. "Come il cervo brama l'acqua fresca, cosí la mia anima brama Te." Essa deve essere invece un languire, se pur non cosí dolce come quello delle suore, una dedizione dell'anima ed un godimento di questa dedizione, un essere soddisfatti, un essere compiuti. Infatti il bisogno della fede, il perturbamento angoscioso dell'animo, il dubbio e la disperazione che non vanno oltre la lotta e la disunione, quella pietà ipocondriaca che giammai sa se non sia in peccato, se il pentimento è sincero e compenetrato dalla grazia, quella dedizione in cui il soggetto non si può rilassare e dove quest'impossibilità è dimostrata appunto dalla sua angoscia, tutto ciò non appartiene alla bellezza dell'ideale romantico. La devozione può piuttosto rivolgere lo sguardo con nostalgia al cielo, se pure è piú artistico e piú soddisfacente il dirigere lo sguardo ad un oggetto attuale, terreno di adorazione, a Maria, a Cristo, ad un santo ecc. È facile, anzi troppo facile, attribuire ad una immagine un interesse piú alto per il fatto che la figura principale alza lo sguardo al cielo, all'aldilà, cosí come anche oggi è usato questo facile mezzo di fare di Dio, della religione, il fondamento dello Stato o di dimostrare ogni cosa, invece che con la ragione della realtà, con l'aiuto di citazioni tratte dalla Bibbia. Presso Guido Reni, p. es., è divenuta maniera il dare alle figure questo sguardo e questa direzione dell'occhio. Per es., l'Ascensione di Maria che si trova a Monaco è divenuta celeberrima

presso amatori ed intenditori, e certamente l'alta gloria della trasfigurazione, della concentrazione e dissoluzione dell'anima nel cielo e tutto l'atteggiamento della figura che si libra verso il cielo, la chiarezza e la bellezza dei colori, sono di effetto grandissimo. Tuttavia io trovo piú appropriato a Maria che ella venga rappresentata nel suo amore e nella sua beatitudine attuali con lo sguardo rivolto al Bambino; la nostalgia, l'aspirare, lo sguardo rivolto al cielo si accostano troppo al sentimentalismo moderno.

Il *secondo* punto riguarda l'intervento della negatività nella devozione spirituale dell'amore. I discepoli, i santi, i martiri hanno da percorrere, in parte esternamente, in parte solo internamente, il medesimo calvario su cui Cristo li ha preceduti nella Passione.

Questo dolore in parte si colloca entro i confini dell'arte, che la pittura può essere facilmente tentata di oltrepassare nella misura in cui prende a contenuto l'atrocità e la crudeltà della sofferenza *fisica*, lo scorticamento e l'abbrustolimento, la tortura e il supplizio della crocifissione. Ciò non può esserle concesso, se non vuole staccarsi dall'idea spirituale, e non semplicemente perché non è sensibilmente bello mettere dinanzi questi martirî, oppure perché abbiamo oggi nervi troppo deboli, ma per il motivo superiore che questo lato sensibile non è l'importante. La storia spirituale, l'*anima* nelle sue sofferenze di amore, è il contenuto vero e proprio che deve essere sentito e rappresentato, e non l'immediata sofferenza fisica del soggetto stesso, il dolore per le sofferenze di un altro o il dolore che si ha in se stessi per la propria indegnità. La fermezza dei martiri di fronte alle crudeltà sensibili è una fermezza che sopporta un dolore semplicemente sensibile, mentre nell'ideale spirituale l'anima ha da fare con se stessa, con il proprio soffrire, con l'offesa del suo amore con

l'interna penitenza, tristezza, pentimento e contrizione.

Ma il lato *positivo* neanche deve mancare in questo tormento interno. L'anima deve essere certa della conciliazione oggettiva, realizzata in sé e per sé, fra l'uomo e Dio, e deve solo preoccuparsi che questa salute eterna divenga soggettiva anche in lei. In tal modo noi spesso vediamo penitenti, martiri, frati, che, certi della conciliazione oggettiva, da un lato sono tristi per un cuore che deve essere sacrificato, dall'altro hanno compiuto questo sacrificio di loro stessi, ma vogliono sempre veder compiersi di nuovo la conciliazione e cosí si impongono sempre nuove penitenze.

Qui possiamo prendere un doppio punto di partenza. Infatti, se l'artista pone a fondamento in modo spontaneo un'indole gaia e la libertà, serenità, decisione, che prendono alla leggera la vita ed i vincoli della realtà, cavandosela bene e in poco tempo, viene qui ad associarvisi anche una naturale nobiltà, grazia, letizia, libertà e bellezza di *forma*. Se invece è presupposto un sentire limitato, rozzo, ostinato, altezzoso, vi è bisogno di grande forza per staccare lo spirito dal sensibile e dal mondano e per conquistare la religione della salvezza. Di fronte a tale resistenza si richiedono quindi forme piú dure di forza e fermezza, piú visibili e piú durature sono le cicatrici delle ferite, che devono essere inflitte a questa ostinatezza, e la bellezza delle forme viene meno.

In terzo luogo, può essere preso a contenuto per sé il lato positivo della conciliazione, la *trasfigurazione* ottenuta attraverso il dolore, la beatitudine conquistata con l'espiazione, tema questo, che facilmente può portare a deviazioni.

Queste sono le differenze fondamentali dell'ideale spirituale assoluto, in quanto contenuto essenzialissimo della pittura romantica; e tale è l'argomento delle sue opere

piú riuscite, piú celebrate, opere immortali per la profondità del loro pensiero, e che costituiscono, quando vi si aggiunge una rappresentazione conforme a verità, la piú alta elevazione dell'animo alla sua beatitudine e quel che di piú intimo e piú ricco di anima l'artista è in grado di dare.

Dopo questa sfera religiosa noi dobbiamo ora parlare di *due* altri ambiti.

β) L'opposto della cerchia religiosa è dato da ciò che, per sé preso, è privo e di intimità e di divinità: la *natura*, e piú precisamente, in rapporto alla pittura, la natura come *paesaggio*. Noi abbiamo cosí indicato il carattere degli oggetti religiosi, che in essi si esprime l'intimità *sostanziale* dell'anima, l'essere-presso di sé dell'amore nell'assoluto. Ma l'intimità ha anche un altro contenuto. Essa può trovare anche in ciò che le è assolutamente esterno un'eco dell'animo, e riconoscere nell'oggettività come tale tratti affini allo spirituale. Certo, secondo la loro immediatezza, colline, montagne, boschi, fondi di vallate, fiumi, pianure, luce solare, la luna, il cielo stellato ecc., sono percepiti semplicemente come montagne, fiumi, luce del sole e cosí via. Ma, *in primo luogo*, questi organi possiedono già di per sé un interesse, in quanto è la libera vitalità della natura, che appare in loro ed opera una concordanza con il soggetto in quanto esso stesso vivente; *in secondo luogo*, le situazioni particolari dell'oggettivo provocano nell'animo stati che corrispondono a quelli della natura. L'uomo può immedesimarsi in questa vitalità, in questa risonanza nell'anima e nel cuore e cosí essere intimo con sé anche nella natura. Come gli Arcadi parlavano di un Pan che nella oscurità del bosco diffondeva paure e timori, cosí le diverse condizioni della natura come paesaggio, nella sua dolce serenità, nella sua pace profumata, nella sua freschezza primaverile, nel suo gelo invernale, nel risveglio

del mattino, nella quiete della sera ecc., sono conformi a determinati stati d'animo. La calma profondità del mare, la sua possibilità di agitarsi con potenza infinita, hanno un rapporto con l'anima, cosí come a loro volta la tempesta, il ribollire del mare, l'accavallarsi delle onde, il loro spumare, il loro infrangersi furiosamente accavalcandosi, suscitano nell'anima moti simpatetici. Questa intimità è anch'essa oggetto della pittura. Perciò non gli oggetti naturali come tali nella loro forma e disposizione semplicemente esteriore devono costituire il contenuto vero e proprio, portando la pittura ad essere una semplice imitazione; ma il mettere in rilievo e fortemente sottolineare tanto la vitalità della natura, che tutto penetra, quanto, con determinati stati dell'anima entro i personaggi rappresentati, la simpatia caratteristica di condizioni particolari di questa vitalità, solo ciò, questa intima penetrazione, costituisce il momento ricco di spirito e di animo con cui la natura può divenire, non solo come ambiente, ma anche autonomamente, contenuto della pittura.

γ) Infine un *terzo* genere di intimità è quello che ha luogo sia di fronte ad oggetti del tutto insignificanti, staccati dal loro vivo legame con il paesaggio, sia di fronte a scene della vita umana, che ci possono apparire non solo del tutto accidentali, ma addirittura volgari e comuni. Già in altre occasioni (cfr. pp. 216 sgg., 224 sgg.), ho cercato di giustificare l'artisticità di tali oggetti. Nei riguardi della pittura voglio aggiungere alle considerazioni precedenti solo le seguenti osservazioni.

La pittura ha da fare non solo con la soggettività interna, ma al contempo con l'interno in sé *particolarizzato*. Ora, questo interno, proprio perché ha come principio la particolarità, non si arresta all'oggetto assoluto della religione, cosí come dall'esterno non prende a contenuto solo la vitalità naturale ed il suo carattere determinato di

paesaggio, ma si volge a tutto ciò in cui l'uomo, come soggetto singolo, può collocare il proprio interesse e trovarvi soddisfazione. Già nelle rappresentazioni appartenenti alla sfera religiosa, l'arte, quanto piú ascende, tanto piú immette il suo contenuto nel terreno e nel presente, dandogli la perfezione di esistenza mondana, cosicché il lato dell'esistenza sensibile diviene ad opera dell'arte la cosa principale, mentre l'interesse della devozione diviene secondario. Infatti anche in tal caso l'arte ha il compito di sviluppare completamente a realtà questo ideale, di portare a manifestazione sensibile ciò che è sottratto ai sensi e di collocare nel presente, umanizzandoli, gli oggetti tratti dalla remota scena del passato.

Contenuto diviene ora, in questa nostra fase attuale, l'intimità quale si trova in ciò che è immediatamente presente, negli ambienti quotidiani, nelle cose piú comuni e piú modeste.

αα) Ma se chiediamo che cosa costituisca, nella restante povertà e irrilevanza di tali temi, il contenuto propriamente *conforme all'arte*, noi possiamo rispondere che il sostanziale che si conserva in essi e vi si fa valere è la *vitalità* e la letizia dell'esistenza autonoma in generale accanto alla grandissima varietà del fine ed interesse peculiare. L'uomo vive sempre nell'immediato presente; ciò che egli fa in ogni momento è una particolarità, e ciò che è giusto consiste nell'adempire comunque anche il piú piccolo dei compiti, nell'impegnarvisi con tutta l'anima. In tal caso l'uomo diviene una cosa sola con questa singolarità e sembra esistere solo in vista di essa, in quanto vi ha trasferito tutta l'energia della sua individualità. Questo immedesimarsi produce quell'armonia del soggetto con la particolarità della sua attività entro le sue condizioni dirette, la quale è anch'essa un'intimità e costituisce qui l'attrattiva dell'autonomia di una simile esi-

stenza per sé totale, conchiusa e perfetta. Dunque l'interesse che noi possiamo prendere a tali rappresentazioni non risiede nell'oggetto, ma in questa anima della vitalità che, indipendentemente da ciò in cui si mostra viva, già di per sé si accorda con ogni senso incorrotto, con ogni animo libero, per il quale è oggetto di partecipazione e di gioia. Noi perciò non dobbiamo far turbare il nostro godimento dal fatto che ci si richiede di ammirare opere d'arte di questo genere dal punto di vista della cosiddetta *naturalità* e dell'imitazione perfetta della natura. Questa richiesta, che tali opere sembrano avanzare, è essa stessa solo un'illusione che non coglie il punto vero e proprio. Infatti l'ammirazione in tal caso deriva solo dal paragone puramente esteriore fra un'opera d'arte ed un'opera naturale, e si riferisce soltanto all'accordo della rappresentazione con una cosa che già esiste, mentre qui il contenuto vero e proprio ed il lato artistico della concezione ed esecuzione sono dati dall'accordo che la cosa rappresentata ha *con se stessa*, dalla realtà per sé animata. Per es., secondo il principio dell'illusione, possono essere certo lodati i ritratti di Denner, che sono, sí, imitazioni della natura, ma in massima parte non riguardano affatto la vitalità come tale che qui importa, ma si perdono invece a raffigurare i capelli, le rughe, in generale ciò che non è astrattamente morto, ma non è neppure la vitalità di una fisionomia umana.

Inoltre, se noi lasciamo che il nostro godimento sia indebolito dalla altezzosa riflessione intellettuale, secondo cui riteniamo simili argomenti come comuni e indegni di una nostra superiore meditazione, noi anche in questo caso non consideriamo il contenuto cosí come l'arte ce lo offre realmente. Infatti in tal caso ci fermiamo al rapporto che abbiamo con quegli oggetti in base ai nostri bisogni, ai nostri piaceri, alla restante nostra formazione culturale

e ad altri fini, cioè li concepiamo solo secondo la loro *rispondenza esterna*, per cui ciò che diviene il vivente fine autonomo, la cosa principale, è dato allora dai nostri bisogni. Ma cosí viene annullata la vitalità dell'oggetto in quanto esso appare determinato essenzialmente a servire semplicemente da mezzo oppure a rimanere per noi del tutto indifferente, perché non sappiamo cosa farcene. Un raggio di sole, p. es., che penetra da una porta aperta in una stanza in cui entriamo, una regione che noi attraversiamo, una sarta, una domestica in faccende, può essere per noi cosa del tutto indifferente, perché stiamo dando ai nostri pensieri e ai nostri interessi un corso interamente diverso e quindi in questo soliloquio o in dialogo con altri, di fronte ai nostri pensieri e discorsi, oppure vi rivolgiamo una attenzione del tutto passeggera, che non va oltre giudizi astratti quali " piacevole, bello, brutto " ecc. Cosí noi godiamo ad es. della gaiezza che vi è in una danza contadina, pur considerandola superficialmente, oppure ce ne teniamo lontano e la disdegniamo perché " nemici di tutto quel che è rozzo. " Lo stesso ci capita con le fisionomie umane con cui abbiamo dimestichezza nella vita quotidiana o che casualmente ci vengono incontro. La nostra soggettività e la nostra attività multilaterale vi giuocano sempre un ruolo complementare. Noi siamo spinti a dire, a questo o quello, tale o tal altra cosa, abbiamo da stipulare affari, dobbiamo avere certi riguardi, pensiamo una cosa o l'altra di questo individuo, lo vediamo in rapporto a questa o quella circostanza che conosciamo di lui, ci regoliamo di conseguenza nella conversazione, taciamo di una cosa per non offenderlo, non accenniamo ad un'altra perché potrebbe prendersela a male, insomma abbiamo sempre ad oggetto la sua storia, il suo rango, la sua condizione sociale, le nostre relazioni o i nostri commerci con lui, e

ci arrestiamo ad un rapporto del tutto pratico o ad una condizione di indifferenza e di disattenta distrazione.

Ma l'arte, nel rappresentare una simile vivente realtà, trasforma completamente il nostro punto di vista nei riguardi di essa; infatti da un lato taglia tutte le ramificazioni pratiche che già ci pongono in connessione con l'oggetto, e ce lo presenta quindi in modo del tutto teoretico, mentre dall'altro elimina l'indifferenza ed indirizza la nostra attenzione, che era occupata altrove, interamente sulla situazione rappresentata, rispetto alla quale noi, per goderla, dobbiamo raccoglierci e concentrarci. In particolare è la scultura a sopprimere per sua natura, con le sue produzioni ideali, la relazione pratica con l'oggetto, in quanto la sua opera mostra subito di non appartenere a questa realtà. La pittura, invece, per un verso ci introduce interamente nel presente di un mondo quotidiano a noi piú vicino, per un altro distrugge in esso tutti i fili dei bisogni, dell'attrattiva, dell'inclinazione o della ripulsione che ci attraggono o ci respingono da tale presente, accostandoci gli oggetti come fini autonomi nella loro vitalità peculiare. Ha luogo qui l'opposto di ciò che, p. es., il signor von Schlegel, nella storia di Pigmalione, in modo del tutto prosaico considera come il ritorno dell'opera d'arte perfetta alla vita comune, al rapporto della inclinazione soggettiva e del godimento reale, un ritorno che è l'opposto di quella lontananza in cui l'opera d'arte pone gli oggetti rispetto al nostro bisogno, collocandoci cosí dinanzi la loro vita ed apparenza autonome.

ββ) L'arte, come rivendica in questa cerchia la perduta autonomia per un contenuto che noi non lasciamo agire per sé nella sua peculiarità, cosí *in secondo luogo*, sa fissare quegli oggetti che nella realtà non durano tanto da attirare per sé abitualmente la nostra attenzione. Quanto piú la natura si innalza nelle sue organizzazioni e nella

mobile apparenza di esse, tanto piú essa è eguale all'attore che lavora solo per il momento. A questo proposito ho già prima sottolineato come un trionfo dell'arte sulla realtà il fatto che essa sia in grado di fissare anche quel che vi è di piú fuggevole. Ora, nella pittura, questo atto di rendere durevole quel che è momentaneo riguarda da un lato la concentrata vitalità *momentanea* in situazioni determinate, dall'altro la magia della parvenza di questa vitalità nel suo mutevole colore momentaneo. P. es., una schiera di cavalieri può cambiare ogni momento nel suo raggruppamento e nella posizione di ogni singolo cavaliere. Se vi partecipassimo noi stessi, avremmo ben altro da fare che rivolgere l'attenzione alla vitalità di questi mutamenti; dovremmo montare e scendere, aprire il sacco delle vettovaglie, mangiare, bere, riposare, levare i finimenti ai cavalli, abbeverarli, dare loro da mangiare ecc.; oppure, se noi fossimo degli spettatori come nella vita pratica di ogni giorno, guarderemmo a ciò con tutt'altri interessi: vorremmo sapere che cosa fanno quei cavalieri, di che paese sono, dove sono diretti e cosí via. Il pittore invece insegue nella loro mobilità i movimenti piú fuggevoli, le espressioni piú passeggere del volto, le apparenze di colore piú momentanee e li porta dinanzi a noi semplicemente entro l'interesse di questa vitalità della parvenza, che senza di lui sparirebbe. Particolarmente il gioco dei colori, ossia non il colore come tale, ma il suo chiaroscuro, la posizione piú o meno avanzata degli oggetti, è il motivo per cui la rappresentazione appare naturale: e a ciò, nelle opere d'arte, noi dedichiamo di solito meno attenzione di quanta ne meriterebbe invece questo lato, che solo l'arte ci porta a coscienza. Inoltre l'artista sottrae, a questo proposito, alla natura il vantaggio ch'essa ha di scendere fino al dettaglio, di essere concreta, determinata, individualizzata, perché egli conserva ai suoi oggetti la medesima

individualità di vivente apparenza anche nel loro piú rapido balenare, e tuttavia dà non singolarità immediate, rigorosamente imitate, per la semplice percezione, ma dà, per la fantasia, una determinatezza in cui rimane al contempo operante l'universalità.

γγ) Ora, quanto piú ristretti sono, in rapporto a temi religiosi, gli oggetti che questa fase della pittura coglie come contenuto, tanto piú la produzione *artistica*, il modo di vedere, concepire, elaborare, l'immedesimazione dell'artista nell'ambito del tutto individuale dei suoi compiti, l'anima e l'amore vivente della sua esecuzione, costituiscono essi stessi un lato fondamentale dell'interesse ed appartengono al contenuto. Ciò che l'oggetto diviene fra le sue mani, non deve però essere nulla che esso non sia e non possa essere in effetti. Noi crediamo soltanto di vedere qualcosa di interamente diverso e di nuovo, perché nella realtà non facciamo attenzione cosí dettagliatamente a simili situazioni ed alla loro apparenza di colore. Però qualcosa di nuovo si aggiunge certamente a questi oggetti comuni, ossia proprio l'amore, il sentire e lo spirito, l'anima in base a cui l'artista li coglie, se ne appropria e, a ciò che egli crea, infonde cosí come una nuova vita la propria ispirazione.

Questi sono i punti di vista piú essenziali che debbono esser tenuti presenti nei confronti del contenuto della pittura.

b) *Determinazioni specifiche del materiale sensibile*

Il *secondo* lato di cui noi dobbiamo ora parlare, si riferisce alle determinazioni specifiche a cui il *materiale* sensibile deve mostrarsi accessibile nella misura in cui deve accogliere in sé il contenuto indicato.

α) La *prima* cosa che acquista importanza a questo riguardo è la *prospettiva lineare*. Essa si presenta come necessaria, perché la pittura ha a sua disposizione solo la superficie, mentre non può piú dispiegare, come faceva l'antica scultura con il bassorilievo, le sue figure una accanto all'altra sul medesimo piano, ma deve invece procedere ad un genere di rappresentazione che è obbligato a far apparire le distanze dei propri oggetti secondo tutte le dimensioni spaziali. Infatti la pittura deve svolgere il contenuto da lei scelto, deve presentarlo dinanzi agli occhi nel suo molteplice movimento e, in un grado interamente diverso da quello che la scultura stessa può fare nel rilievo, deve porre le figure in connessione varia con il paesaggio naturale esterno, con gli edifici, con l'ambiente dato dalle stanze ecc. Ciò che a questo riguardo la pittura non può porre nella sua distanza effettiva, nel modo reale proprio alla scultura, deve da essa venir sostituito con la parvenza della realtà. A questo proposito la prima cosa che interessa è data dal fatto che la pittura suddivide l'*unica* superficie che ha dinanzi a sé in piani diversi, che apparentemente giacciono lontano l'uno dagli altri; cosí si vengono ad avere le opposizioni fra un primo piano vicino ed uno sfondo lontano, i quali sono a loro volta legati dal piano intermedio. Su questi piani diversi essa colloca i suoi oggetti. Ora, in quanto gli oggetti reali impiccioliscono in proporzione diretta con la distanza dall'occhio, e questa riduzione già nella natura stessa segue leggi ottiche matematicamente determinabili, anche la pittura dal canto suo deve seguire quelle stesse regole, le quali mediante il trasferimento degli oggetti su una superficie acquistano a loro volta un modo specifico di applicazione. Questa è la necessità della cosiddetta prospettiva lineare o matematica in pittura, le cui prescrizioni specifiche non è però nostro compito discutere qui.

β) Ma, *in secondo luogo*, le opposizioni non si limitano alla distanza determinata degli oggetti fra di loro, ma sono anche di *forma* diversa. Questa delimitazione spaziale particolare, con cui ogni oggetto reale è reso visibile nella sua forma specifica, riguarda il *disegno*. Solo il disegno ci dà la distanza degli oggetti fra di loro e al contempo la loro forma singola. La sua legge principale è l'*esattezza* nella forma e nella distanza, la quale esattezza in un primo momento non è certamente ancora in relazione all'espressione spirituale, ma lo è solo all'apparenza esterna e forma quindi una base che è essa stessa puramente esteriore, benché, specialmente nelle forme organiche e nei loro vari movimenti, presenti molte difficoltà a causa delle riduzioni che intervengono. Questi due lati, in quanto si riferiscono puramente alla *figura* e alla sua totalità spaziale, costituiscono nella pittura il *plastico*, il lato scultoreo, di cui quest'arte, che esprime attraverso la forma esterna anche quel che vi è di piú intimo, può fare a meno altrettanto poco di quanto, per altri riguardi, le sia lecito arrestarvisi. Infatti il suo compito vero e proprio è il colore, cosicché in quel che è veramente pittorico la distanza e la figura soltanto mediante le differenze di colore raggiungono la loro rappresentazione vera e propria e vi si risolvono.

γ) È perciò il colore, il *colorito*, quel che fa del pittore un pittore. Abbiamo volentieri la tendenza a fermarci ai disegni e principalmente agli schizzi e a considerarli come qualcosa di altamente geniale; e tuttavia, per quanto lo spirito interno possa negli schizzi affiorare immediatamente ricco di inventiva e fantasia dall'involucro, in un certo senso, piú trasparente e leggero della figura, la pittura non può non *dipingere*, se rispetto al lato sensibile e nella vivente individualità e particolarizzazione dei suoi oggetti essa non vuole rimanere astrat-

ta. Con ciò non si vuole dire che i disegni, ed in particolare gli schizzi dei grandi maestri, p. es. di Raffaello e di Albrecht Dürer, non abbiano un rilevante valore. Per un verso, anzi, sono proprio gli schizzi a presentare il massimo interesse, perché vi si vede questo miracolo, che lo spirito passa interamente nell'abilità della mano che con la massima facilità, senza tentativi preliminari, ci presenta ora con produzione istantanea tutto ciò che risiede nello spirito dell'artista. P. es., i disegni di Dürer nel *Libro di preghiere* della Biblioteca di Monaco, sono di una indescrivibile spiritualità e libertà; l'invenzione e l'esecuzione appaiono una sola cosa, mentre per i quadri non si può allontanare l'idea che la perfezione sia raggiunta solo dopo molteplici tentativi ed un continuo progresso e miglioramento.

Ciononostante, la pittura solo attraverso l'uso dei colori porta la pienezza dell'anima alla sua apparenza propriamente vivente. Ma non tutte le scuole di pittura hanno avuto in eguale misura l'arte della coloritura, anzi è un fenomeno peculiare il fatto che quasi soltanto i veneziani e soprattutto gli olandesi sono stati i perfetti maestri del colore: entrambi vicini al mare, in una terra bassa, intersecata da paludi, acque, canali. Per quanto riguarda gli olandesi ciò si può spiegare cosí, che essi, nell'orizzonte sempre brumoso, avevano dinanzi la rappresentazione costante di uno sfondo grigio e da questo grigiore erano a maggior ragione spinti a studiare e a mettere in rilievo ancor piú il colore in tutti i suoi effetti e varietà di illuminazione, riflessi, giochi di luce, ecc. e a trovare proprio in ciò un compito fondamentale della loro arte. Di fronte ai veneziani e agli olandesi, la restante pittura italiana, fatta eccezione del Correggio ed alcuni altri, appare piú arida, secca, fredda e meno viva.

Si possono, poi, mettere in rilievo, nei riguardi del colore, i seguenti punti come i piú importanti.

αα) *In primo luogo*, abbiamo la base astratta di tutti i colori, il *chiaro* e lo *scuro*. Se questa opposizione e le sue mediazioni sono poste in effetto per sé, senza altre differenze di colore, vengono ad apparire solo i contrasti di bianco in quanto luce e di nero in quanto ombra, ed insieme i passaggi e le sfumature che integrano il disegno, in quanto appartengono a quel che è propriamente plastico nella figura e producono il rilievo maggiore o minore, i contorni e la distanza degli oggetti. A questo riguardo noi possiamo qui accennare rapidamente all'arte dell'incisione in rame, che ha da fare solo con il chiaroscuro come tale. In quest'arte apprezzabilissima, oltre alla infinita applicazione e alla accuratissima laboriosità, vi è, quando essa giunge al suo massimo sviluppo, uno stretto legame fra lo spirito e i vantaggi offerti dalla possibilità di una facile riproducibilità, cosa che essa ha in comune con l'editoria. Essa però non è costretta, come il disegno in quanto tale, a limitarsi semplicemente alla luce e alle ombre, ma nel suo odierno grado di sviluppo cerca di rivaleggiare particolarmente con la pittura e di esprimere, oltre al chiaroscuro, creato dall'illuminazione, anche quelle differenze di maggiore chiarezza o oscurità che provengono dal colore locale stesso; come p. es. nell'incisione in rame si può far vedere la differenza fra capelli biondi e neri, pur con la medesima illuminazione.

Ma nella pittura, come abbiamo già detto, il chiaro e lo scuro costituiscono solo la base, sebbene essa sia della massima importanza. Infatti è unicamente essa a determinare la posizione piú avanzata o piú arretrata, i contorni, in generale l'apparire vero e proprio della figura come figura sensibile, ossia ciò che si chiama *modellatura*. I maestri della coloritura a questo riguardo si spingono

fino al contrasto estremo fra la luce piú chiara e le ombre piú scure, producendo solo cosí i loro grandiosi effetti. Ma questo contrasto è loro consentito solo se non resta duro, se cioè non è privo di un ricco gioco di passaggi e mediazioni che connettono e danno mobilità al tutto e giungono fino alle piú fini sfumature. Ma se questi contrasti mancano, il tutto diviene piatto, poiché solo la differenza fra chiaro e scuro permette di mettere in rilievo determinate parti e di far passare in secondo piano altre. Specialmente in composizioni ricche e quando la distanza fra gli oggetti da rappresentare è grande, è necessario arrivare fino alla piú profonda oscurità per potere avere una vasta gamma di luci e ombre.

Per ciò che riguarda la determinatezza specifica di luce ed ombra, essa dipende principalmente dal genere di *illuminazione* assunto dal pittore. La luce del giorno, del mattino, del meriggio, della sera, quella del sole o quella della luna, un cielo piú chiaro o piú annuvolato, la luce durante i temporali, quella della candela, la luce al chiuso, quella che colpisce con un raggio o che si espande uniformemente, i piú diversi modi di illuminazione provocano qui le differenze piú varie. Quando si tratta di un'azione all'aperto, ricca, o di una situazione in se stessa chiara della coscienza sveglia, la luce esterna è quasi una cosa secondaria e l'artista si servirà di preferenza della comune luce del giorno, se l'esigenza di una vitalità drammatica, il desiderio di mettere in rilievo determinate figure e gruppi e di metterne altri in secondo piano non richiede un'illuminazione fuori dell'ordinario, la quale è piú favorevole per simili differenze. I grandi pittori del passato si sono perciò poco serviti di contrasti ed in generale di situazioni, per cosí dire, del tutto specifiche, di illuminazione; e ciò a giusta ragione, perché essi si preoccuparono piú dello spirituale come tale che non dell'effetto

dell'apparenza sensibile e poterono quindi, data la prevalenza dell'interiorità e dell'importanza del contenuto, fare a meno di questo lato sempre piú o meno esterno. Nei paesaggi, invece, e per oggetti insignificanti tratti dalla vita comune, l'illuminazione ha un'importanza ben diversa. Qui trovano il loro giusto posto i grandi effetti artistici, spesso anche artificiali, magici. Nel paesaggio, p. es., gli arditi contrasti fra grandi masse di luce e forti parti di ombre possono produrre il migliore effetto, benché possano anche divenire semplice maniera. Viceversa, in questa cerchia sono principalmente i riflessi luminosi, la luce e la controluce, questa miracolosa eco di luce, a produrre un giuoco particolarmente vivo di chiaroscuro e a richiedere, tanto da parte dell'artista che dello spettatore, uno studio approfondito e costante. Qui l'illuminazione che il pittore ha colto nella sua concezione esternamente o internamente può anche essere solo una parvenza rapidamente transeunte e trasformantesi. Ma per quanto rapida o insolita possa essere l'illuminazione fissata, l'artista anche di fronte all'azione piú mossa deve pur sempre preoccuparsi che il tutto, in questa molteplicità, non divenga senza quiete, oscillante, confuso, ma resti chiaro e coerente.

ββ) In conformità a ciò che ho già detto sopra, la pittura non deve esprimere il chiaroscuro nella sua semplice astrazione, ma mediante la diversità stessa dei colori. Luce ed ombra devono essere colorati. Noi dobbiamo quindi, *in secondo luogo*, parlare del colore come tale.

Il *primo* punto riguarda ancora il *chiaro e lo scuro* dei colori gli uni rispetto agli altri, nella misura in cui, nel loro stesso rapporto reciproco, essi operano come luce ed ombra, rilevandosi o indebolendosi ed ombrandosi l'un l'altro. Il rosso, p. es., e ancor piú il giallo, è piú chiaro del blu pur con la stessa intensità. Ciò è connesso con la

natura dei diversi colori, che primo Goethe ha posto in giusta luce recentemente. Nel *blu* infatti la cosa principale è lo *scuro*, che appare come blu solo in quanto opera attraverso un medium piú chiaro, ma non completamente trasparente. P. es., il cielo è scuro; su montagne altissime, diventa sempre piú nero; visto attraverso un medium trasparente se pur torbido, qual è l'aria atmosferica delle pianure basse, esso appare blu e tanto piú chiaro quanto meno è trasparente l'aria. Nel *giallo* invece, opera ciò che è in sé e per sé chiaro, mediante un torbido che lascia però ancora trasparire il chiaro. Un mezzo che intorbidisce è, p. es., il fumo; visto dinanzi a qualcosa di nero che traspare attraverso di esso, sembra azzurrognolo; mentre si vede giallastro e rossiccio dinanzi a qualcosa di chiaro. Il rosso vero e proprio è il colore regale, efficace, concreto, in cui il blu e il giallo, che sono a loro volta opposti, si compenetrano; anche il *verde* può essere considerato come una unione di tal genere, non però come l'unità concreta, bensí come una differenza semplicemente cancellata, come la neutralità sazia, quieta. Questi colori sono i piú puri, i piú semplici, i *colori fondamentali* originari. Si può perciò ricercare un riferimento simbolico anche nel modo in cui i maestri antichi se ne servivano. Ciò vale particolarmente per l'uso del blu e del rosso. Il blu corrisponde a quel che è piú delicato, piú calmo, ricco di sensibilità, all'introspezione piena di sentimento, perché ha a suo principio lo scuro che non offre resistenza, mentre il chiaro è piuttosto quel che resiste, esibisce, è vivo e sereno; il rosso è un colore virile, da dominatori, regale; il verde è l'indifferente, il neutrale. In base a questo simbolismo Maria, p. es., quando è rappresentata in trono, come Regina del Cielo, porta sovente un mantello rosso, mentre il mantello è blu quando essa appare come madre.

Tutti gli altri infiniti colori devono essere considerati come semplici modificazioni, in cui va riconosciuta una qualche sfumatura di quei colori cardinali. In tal senso, p. es., nessun pittore chiamerà il violetto un colore. Tutti questi colori nel loro rapporto reciproco sono nel loro effetto piú chiari o piú scuri l'uno rispetto all'altro. Il pittore deve prendere essenzialmente in considerazione questa circostanza, per non sbagliare il tono giusto di cui ha bisogno in ogni punto per la modellatura, la distanza degli oggetti. Compare qui infatti una difficoltà del tutto peculiare. Nel volto, p. es., le labbra sono rosse, le sopracciglia sono scure, nere, brune, e anche quando sono bionde sono sempre piú scure delle labbra; parimenti le guance, con il loro rosso, sono piú chiare di colore del naso, quando il colore principale è giallastro, verdognolo o tendente al bruno. Queste parti, sulla base del loro colore locale, possono ricevere una tinta piú intensa e piú chiara di quanto non comporti la loro modellatura. Nella scultura e nello stesso disegno tali parti hanno tanto chiaroscuro quanto loro compete in rapporto alla figura e all'illuminazione. Il pittore invece deve coglierle nella loro colorazione locale che disturba questo rapporto. La medesima cosa si verifica ancor piú per gli oggetti che sono lontani gli uni dagli altri. Per la visione sensibile abituale è l'intelletto quello che, in rapporto alle cose, giudica sulla loro distanza, forma ecc., non solo in base ai colori, ma tenendo conto anche di circostanze interamente diverse. Ma nella pittura esiste solo il colore, che, come semplice colore, può pregiudicare quelle esigenze che il chiaroscuro richiede per sé. In tal caso l'arte del pittore consiste nello sciogliere una simile contraddizione e nel comporre i colori in modo tale che essi non si rechino danno fra di loro, né nella loro tinta locale della modellatura, né nei loro restanti rapporti. La figura reale ed il colore degli oggetti

possono pervenire ad apparenza perfetta solo se si tiene conto di entrambi questi punti. Con che arte, p. es., gli olandesi hanno dipinto la luminosità dei panneggi di raso con tutti i loro svariati riflessi e le loro gradazioni di ombre lungo le pieghe, come pure lo splendore dell'argento, dell'oro, del rame, di vasi di vetro, del velluto ecc. Parimenti Van Eyck dipinse con eguale maestria il luccicare delle gemme, dei galloni d'oro, dei gioielli ecc. I colori con cui, p. es., è prodotto lo splendore dell'oro, non hanno per sé niente di metallico; se li si guarda da vicino, essi sono un giallo semplice che considerato per sé dà poca luce; tutto l'effetto dipende, da un lato, dal rilievo della forma, dall'altra, dalla vicinanza in cui le singole sfumature di colore vengono messe.

In secondo luogo, un altro lato riguarda *l'armonia* dei colori.

Ho già notato sopra che i colori costituiscono una totalità articolata dalla natura stessa della cosa. Ed essi devono apparire anche in questa compiutezza; nessun colore fondamentale può del tutto mancare, perché altrimenti il senso della totalità sarebbe privo di qualcosa. In particolare gli antichi olandesi ed italiani soddisfano interamente rispetto a questo sistema di colore; ed infatti nei loro quadri troviamo il blu, il rosso, il giallo, il verde. Questa compiutezza costituisce la base della armonia. Inoltre i colori devono essere riuniti in modo tale che vengano ad esserci per l'occhio sia il loro contrasto pittorico, sia la mediazione e la soluzione di tale contrasto, e quindi quiete e conciliazione. Sia il genere di accostamento che il grado di intensità di ogni colore producono questa forza del contrasto e questa quiete della mediazione. Nella pittura antica furono particolarmente gli olandesi ad usare i colori cardinali nella loro purezza e nel loro splendore semplice, un procedimento per cui l'armonia è resa piú

difficile dalla acutezza dei contrasti, ma, una volta raggiunta, risulta piacevole all'occhio. Di fronte a questa nettezza e vigoria di colore, anche il carattere degli oggetti e ugualmente la forza dell'espressione devono però essere a loro volta piú netti e piú semplici. Ciò implica un'armonia piú alta fra colori e contenuto. Per es., i personaggi principali devono anche avere i colori piú perspicui ed apparire nel loro carattere e in tutto il loro comportamento e modo di esprimersi piú grandiosi che non i personaggi secondari, a cui convengono solo colori piú mescolati. Contrasti di tal genere fra i puri colori cardinali compaiono di meno nella pittura dei paesaggi, mentre nelle scene in cui le persone restano la cosa principale ed in particolare i panneggi occupano la maggior parte dell'intera superficie, quei colori piú semplici sono al loro giusto posto. In tal caso la scena scaturisce dal mondo dello spirituale, in cui l'inorganico, l'ambiente naturale, deve apparire piú astratto, cioè non nella sua compiutezza naturale e nel suo operare isolato, cosí come le varie tinte del paesaggio poco qui si adattano nella loro varietà ricca di sfumature. In generale il paesaggio non è adatto a far da ambiente a scene umane cosí perfettamente come una stanza ed in generale come ciò che è architettonico, giacché le situazioni all'aria aperta, prese nell'insieme, non sono di solito quelle azioni in cui come essenziale spicca il pieno interno. Ma se l'uomo è posto in rilievo nella natura, questa deve acquistare validità solo come semplice ambiente. In rappresentazioni di questo genere acquistano il loro giusto posto, come abbiamo detto, soprattutto i colori netti. Ma il loro uso abbisogna di arditezza e forza; ad essi non si accordano volti dolci, sfumati, graziosamente atteggiati; una simile espressione morbida, una simile sfumatura di fisionomie che, dall'epoca di Mengs in poi, è ritenuta come idealità, verrebbe del tutto sciupata da colori netti. Al

giorno d'oggi sono divenuti di moda fra di noi soprattutto volti inespressivi, delicati, in atteggiamenti ricercati e, in particolare, in atteggiamenti che pretendono alla graziosità oppure alla semplicità e alla grandiosità. Questa insignificanza rispetto al carattere spirituale interno porta poi all'insignificanza dei colori e della tonalità, cosicché tutti i colori sono mantenuti smorti, frantumati, sfumati e privi di forza e niente spicca bene, come anche niente certo viene represso, ma nemmeno nulla vien messo in rilievo. Si tratta sí di una armonia di colori, spesso di grande dolcezza e di insinuante grazia, ma di una armonia nell'insignificanza. Per analoghi riguardi già Goethe dice quanto segue, nelle sue annotazioni alla traduzione del saggio di Diderot sulla pittura: " Non si sostiene affatto che sia piú facile rendere piú armonica una colorazione debole che non una forte; ma certo, se la colorazione è forte, se i colori appaiono vivaci, allora anche l'occhio sente molto piú vivacemente l'armonia e la disarmonia; ma se i colori vengono attenuati, e nel quadro alcuni vengono adoperati chiari, altri mescolati, altri infine imbrattati, nessuno sa se vede una immagine armonica o disarmonica; in ogni caso, però, ognuno è in grado di dire che si tratta di un'immagine inefficace, insignificante."

Ma con l'armonia dei colori, nei riguardi della colorazione, non si è avuto ancora tutto, ma vi si devono aggiungere, *in terzo luogo*, parecchi altri lati per produrre una cosa perfetta. A questo riguardo voglio qui ancora accennare solo alla cosiddetta *prospettiva aerea*, all'*incarnato* ed infine alla *magia* della parvenza dei colori.

La prospettiva lineare riguarda in primo luogo le differenze di grandezza formate dalle linee degli oggetti a seconda della loro distanza maggiore o minore dall'occhio. Tuttavia non è questa modificazione e questo rim-

picciolimento della *figura* l'unica cosa che la pittura deve riprodurre. Infatti nella realtà tutto subisce, ad opera dell'aria atmosferica, che si insinua fra gli oggetti, anzi fra le loro diverse parti, una diversificazione di *colore*. Questo tono di colore che si smorza con la distanza, è ciò che costituisce la *prospettiva aerea*, nella misura in cui gli oggetti ne vengono modificati sia nei loro contorni, sia riguardo al loro chiaroscuro e agli altri colori. Di solito si pensa che ciò che è piú vicino all'occhio in primo piano sia sempre la cosa piú chiara, mentre piú scuro è il secondo piano. In effetti le cose vanno però diversamente. Il primo piano è nello stesso tempo il piú scuro e il piú chiaro, cioè a distanza minima il contrasto di luce e di ombre opera nel modo piú forte ed i contorni sono determinati al massimo. Invece, quanto piú gli oggetti sono lontani dagli occhi tanto piú divengono nella loro forma incolori, indeterminati, in quanto il contrasto di luce ed ombra va via via perdendosi, finché il tutto sparisce in generale in un grigio chiaro. Tuttavia il diverso genere di illuminazione causa a questo riguardo le piú varie deviazioni. Particolarmente nella pittura di paesaggio, ma anche in tutti gli altri quadri che presentano vasti spazi, la prospettiva aerea è della massima importanza ed i grandi maestri della colorazione hanno prodotto anche a questo riguardo effetti incantevoli.

Ma, *in secondo luogo*, la cosa piú difficile, l'ideale per cosí dire, il culmine della colorazione è l'*incarnato*, il tono di colore della carne umana che riunisce in sé in modo meraviglioso tutti gli altri colori senza che l'uno o l'altro spicchi autonomamente. Il rosso giovanile, sano, delle guance è, sí, carminio puro senza alcuna sfumatura in blu, violetto o giallo, ma questo rosso è esso stesso solo una tinta leggera o piuttosto uno scintillio che pare venir fuori dall'interno ed inavvertitamente perdersi nel resto

dell'incarnato. Quest'ultimo è però un ideale compenetrarsi reciproco di tutti i colori fondamentali. Attraverso il giallo trasparente della pelle appare il rosso delle arterie, il blu delle vene, e al chiaroscuro cosí come ai restanti riflessi e trasparenze varie si aggiungono toni grigi, brunetti, perfino verdognoli che a prima vista possono sembrarci del tutto innaturali, pur potendo avere una loro giustezza ed un vero effetto. Questa compenetrazione di tinte è poi del tutto opaca, cioè non lascia trasparire altro, ma è animata e vivificata dall'interno. Questa trasparenza dall'interno presenta particolarmente grandissima difficoltà per la rappresentazione. La si può paragonare ad un lago nell'ora del tramonto, quando si vedono le figure che esso riflette, ed al contempo la chiara profondità e peculiarità dell'acqua. Invece lo splendore del metallo dà, sí, luce e riflessi, le pietre preziose sono, sí, trasparenti, di colori, come avviene per la carne, il raso, le brillanti stoffe di seta ecc. La pelle animale, i capelli o le piume, la lana ecc. sono egualmente del colore piú diverso, ma nelle parti determinate sono di colore piú diretto, autonomo, dimodoché la varietà è piú un risultato di diverse superfici e piani, di piccoli punti e linee di vario colore, che non una compenetrazione reciproca come per la carne. A questa si avvicinano di piú i giochi di colori dei translucidi grappoli d'uva e le meravigliose, tenere, trasparenti sfumature di colore della rosa. Ma anche quest'ultima non raggiunge il riflesso di interna animazione che l'incarnato deve avere, e il cui velo spirituale senza chiarore appartiene alle cose piú difficili che la pittura deve affrontare. Infatti questo interiore, questo soggettivo della vitalità deve apparire su una superficie non come qualcosa di deposto, come colore materiale, come linee, punti ecc., ma come esso stesso un tutto vivente: di una profondità trasparente come il blu del cielo che per l'occhio non deve essere una

superficie che faccia resistenza, ma una superficie in cui ci si deve poter immergere. Già Diderot, nel saggio sulla pittura tradotto da Goethe, dice a questo proposito: " Chi ha raggiunto il senso della carne ha già fatto un grande passo, perché il resto è nulla al confronto. Mille pittori sono morti senza aver acquisito il senso della carne, mille altri morranno senza acquisirlo. "

Per quel che in breve riguarda il materiale con cui questa vitalità opaca della carne può essere prodotta, solo i colori ad olio si sono dimostrati perfettamente idonei. Adatto invece il meno possibile a produrre una interpenetrazione di colori è il trattamento a mosaico che, pur raccomandandosi per la sua durata, tuttavia, poiché deve esprimere le sfumature di colore con pezzetti di vetro o di marmo variamente colorati e posti gli uni accanto agli altri, non può mai ottenere la fluida fusione di una compenetrazione ideale di colori. Le cose vanno già meglio per l'affresco e la tempera. Ma con l'affresco i colori disposti sulla calce umida, sono assorbiti troppo rapidamente, cosicché da un lato è necessaria la massima abilità e sicurezza di pennello, dall'altro si richiede di preferenza un lavoro a grandi tratti giustapposti, che non permettono una sfumatura piú fine, poiché asciugano rapidamente. Lo stesso accade con i colori a tempera, che certamente possono essere portati a grande chiarezza interna ed a una bella luce, ma, asciugandosi rapidamente, sono del pari meno adatti a fondersi e ad avere tinte sfumate e rendono necessario un trattamento a strisce che ha affinità piuttosto con il disegno. I colori ad olio, invece, non solo permettono la piú delicata e dolce fusione e sfumatura, per cui i passaggi divengono cosí impercettibili, che non si può dire dove un colore finisca ed un altro abbia inizio, ma anche acquistano, se giustamente mescolati e stesi, un luccicare pari a quello delle pietre

preziose e possono produrre, mediante la loro differenza di colori opachi di base e di colori trasparenti di velatura, un tralucere di diversi strati di colori in un grado piú alto che non la pittura a tempera.

Il *terzo* punto, infine, a cui dobbiamo ancora accennare, riguarda la vaporosità, la *magia* degli effetti della colorazione. Questa magia del colore affiorerà principalmente solo colà dove si son dileguate la sostanzialità e la spiritualità degli oggetti, sostituite dalla spiritualità nella concezione e nel trattamento del colore. In generale si può dire che la magia consiste nel fatto che tutti i colori sono trattati in modo tale che ne nasca un giuoco per sé inoggettivo della parvenza, il quale costituisce l'estremo culmine della colorazione, una compenetrazione di colori, un giuoco di riflessi che si riflettono in altri e che divengono cosí fini, cosí fuggevoli, cosí ricchi di anima che iniziano a passare nel regno della musica. Dal punto di vista della modellatura rientra qui la padronanza del chiaroscuro, di cui furono maestri fra gli italiani già Leonardo da Vinci e soprattutto Correggio. Essi sono arrivati fino alle ombre piú profonde, che però a loro volta restano illuminate e per passaggi insensibili si innalzano fino alla luce piú chiara. Viene cosí ad apparire la piú perfetta rotondità e non vi è mai durezza né limite, ma ovunque passaggio; luce ed ombra non operano immediatamente solo come luce ed ombra, ma entrambe traspaiono l'una nell'altra, come una forza interna viene ad operare attraverso un esterno. Lo stesso vale per la trattazione del colore, in cui gli olandesi furono anche i piú grandi maestri. Con questa idealità, con questa compenetrazione reciproca, con questo giuoco di riflessi e di colori in ogni direzione, con questa mutevolezza e fuggevolezza di passaggi, viene ad estendersi sul tutto, data la chiarezza, lo splendore, la profondità, il

dolce e delicato luccicar dei colori, una parvenza di animazione, che costituisce la magia della colorazione ed appartiene in proprio allo spirito dell'artista che ne è il mago.

γγ) Questo ci porta ad un ultimo punto, di cui parlerò brevemente.

Noi siamo partiti dalla prospettiva lineare, siamo passati poi al disegno ed abbiamo infine considerato il colore; *prima* come luce ed ombra in rapporto alla modellatura, *poi* come il *colore stesso*, cioè come rapporto della chiarezza e oscurità relativa dei colori fra di loro, e inoltre come armonia, prospettiva aerea, incarnato e sua magia. Il *terzo* lato riguarda la *soggettività* creatrice dell'artista nella produzione della colorazione.

Si pensa generalmente che la pittura possa procedere qui secondo regole del tutto determinate. Ma questo è vero solo per la prospettiva lineare in quanto è una scienza completamente geometrica, sebbene anche in tal caso la regola non debba apparire mai come regola astratta, se essa non vuole distruggere quel che è propriamente pittorico. In secondo luogo, il disegno può essere ricondotto a regole generali meno che non la prospettiva, e ancor meno lo può essere la colorazione. Il senso del colore deve essere una qualità artistica, un modo peculiare di vedere e concepire i toni di colori esistenti, e del pari un lato essenziale dell'immaginazione riproduttiva e dell'invenzione. A causa di questa soggettività del tono di colore, in cui l'artista concepisce il suo mondo, e che rimane al contempo produttiva, la grande diversità di colorazione non è semplice arbitrio e maniera casuale di una colorazione, che in rerum natura non esiste in quel modo, ma è implicita nella natura stessa delle cose. Cosí, p. es., Goethe racconta in *Poesia e Verità* il seguente esempio calzante: " Quando (dopo una visita alla galleria di Dresda) ritor-

nai dal mio calzolaio " — presso cui egli per capriccio aveva preso alloggio — " per far colazione, facevo fatica a credere ai miei occhi: infatti mi pareva di avere davanti un quadro di Ostade, cosí perfetto che il suo posto giusto sarebbe stato solo nella galleria. La disposizione degli oggetti, la luce, le ombre, la tinta brunastra del tutto, tutto quel che si ammira in quei quadri, lo vedevo lí nella realtà. Era la prima volta che in cosí alto grado notavo il dono, che dopo ho usato con maggiore consapevolezza, di vedere la natura con gli occhi di questo o di quell'artista, alle cui opere avevo poc'anzi prestato particolare attenzione. Questa capacità mi ha riserbato molto godimento, ma anche ne è stato accresciuto il desiderio mio di dedicarmi con zelo di tanto in tanto allo sviluppo di un talento che la natura sembrava avermi negato. " In particolare questa diversità di colorazione compare, da un lato, nella rappresentazione della carne umana, anche facendo astrazione da tutte le modificazioni operanti esternamente, della illuminazione, età, sesso, situazione, nazionalità, passione, ecc. Dall'altro lato è la rappresentazione della vita quotidiana all'aperto o all'interno delle case, osterie, chiese, ecc., e del pari anche la natura come paesaggio, ciò che con la loro ricchezza di oggetti e di colori spinge piú o meno ogni pittore ad una sua propria ricerca per cogliere, riprodurre ed inventare secondo la propria intuizione, esperienza ed immaginazione, questo vario gioco di parvenze che qui si presenta.

c) *La concezione, la composizione e la caratterizzazione artistica*

Abbiamo finora parlato, relativamente ai punti di vista particolari che devono farsi valere nella pittura, *prima* del contenuto e *in secondo luogo*, poi, del materiale sensi-

bile in cui questo contenuto può essere configurato. In *terzo luogo*, ci resta alla fine solo ancora da stabilire il modo in cui l'artista deve concepire ed eseguire pittoricamente il suo contenuto, conformemente a questo determinato elemento sensibile. La vasta materia che qui viene di nuovo ad offrirsi alla nostra considerazione può essere suddivisa nel modo seguente.

In primo luogo, sono le differenze *generalissime* del *modo di concepire*, che noi dobbiamo sceverare ed accompagnare nel loro procedere ad una vitalità sempre piú ricca.

In secondo luogo, dobbiamo occuparci dei lati determinati che entro questi modi di concepire concernono la *composizione* propriamente pittorica, i motivi artistici della *situazione* colta e del *raggruppamento*.

In terzo luogo, daremo uno sguardo al genere di *caratterizzazione* che si origina dalla diversità sia degli oggetti che della concezione.

α) Per ciò che riguarda, *in primo luogo*, i modi piú generali della concezione pittorica, questi trovano la loro origine sia nel contenuto stesso che deve venire a manifestazione, sia nel cammino di svolgimento dell'arte, che non subito e per propria natura elabora l'intera ricchezza che risiede in un oggetto, ma perviene alla piena vitalità solo dopo varie fasi e vari passaggi.

αα) Il primo stadio a cui la pittura può pervenire a questo riguardo rivela ancora la sua provenienza dalla scultura e dall'architettura, in quanto essa si accosta ancora a queste arti nel carattere generale di *tutta* la sua concezione. Ciò può avvenire soprattutto quando l'artista si limita a figure singole che egli non presenta nella viva determinatezza di una situazione in sé varia, ma nel semplice poggiare autonomo su di sé. Fra le diverse sfere del contenuto che io ho indicato come adeguato alla pittura,

sono a ciò particolarmente adatti i temi religiosi, Cristo, i singoli santi e apostoli. Infatti tali figure devono essere in grado di avere, pur nel loro isolamento, tanto significato per se stesse, da essere una totalità, e costituire per la coscienza un oggetto sostanziale di venerazione e di amore. Cosí soprattutto nell'arte antica noi troviamo rappresentati Cristo o santi isolati senza una situazione e un ambiente naturale piú determinati. Se vi si aggiunge un ambiente, esso consiste principalmente in ornamentazioni architettoniche, soprattutto gotiche, come si incontra sovente negli olandesi antichi e nei pittori dell'alta Germania. In questo riferimento all'architettura, fra i cui pilastri ed archi sono spesso collocate una accanto all'altra parecchie di tali figure, p. es. i dodici apostoli, la pittura non perviene ancora alla vitalità dell'arte successiva, e le stesse figure da un lato conservano il carattere statuario, piú rigido, della scultura, e dall'altro si arrestano in generale ad un tipo statuario, quale, p. es., si trova nella pittura bizantina. Per queste figure singole, prive di ogni ambiente o collocate in una recinzione semplicemente architettonica, sono allora adatti una piú grave semplicità di colore ed una nettezza piú spiccata di esso. I pittori piú antichi hanno conservato, perciò, al posto di un ricco ambiente naturale, uno sfondo d'oro monocolore, a cui fanno riscontro i colori dei drappeggi che devono, per cosí dire, contrastarlo e che quindi sono piú netti, piú forti di quelli che troviamo nel tempo del massimo sviluppo della pittura, cosí come del resto i barbari preferiscono nettamente colori vivaci e semplici: il rosso, il blu, ecc.

A questo primo genere di concezione, appartengono anche la maggior parte delle immagini miracolose. Verso di loro, come verso qualcosa di stupefacente, l'uomo ha un atteggiamento ottuso che lascia indifferente il lato dell'arte, in modo che esse non sono avvicinate alla co-

scienza amichevolmente da una bellezza e vitalità umana, e le immagini religiosamente piú venerate, considerate da un punto di vista artistico, sono proprio le peggiori.

Ma quando tali figure isolate non possono, come una totalità in sé compiuta e in base a tutta la loro personalità, offrire oggetto di venerazione o di interesse, una rappresentazione del genere, eseguita ancora secondo il principio di una concezione di natura scultorea, non ha alcun senso. Cosí, p. es., i ritratti sono interessanti per coloro che conoscono la persona e tutta la sua individualità, ma se le persone sono dimenticate o ignote, dalla loro rappresentazione in un'azione o situazione che mostra un carattere determinato, nasce una partecipazione interamente diversa da quella che noi possiamo avanzare per un simile genere di concezione del tutto semplice. I grandi ritratti, quando ci stanno dinanzi in piena vitalità ad opera di tutti i mezzi dell'arte, possiedono in questa *pienezza* stessa dell'esistenza quel che li fa uscire, li fa oltrepassare la loro cornice. Nei ritratti di Van Dyck, p. es., la cornice, specialmente quando la figura non è interamente di fronte, ma è un po' girata, mi è parsa come la porta del mondo in cui l'uomo fa il suo ingresso. Perciò se gli individui non sono, come i santi, gli angeli, ecc., qualcosa di in sé perfetto e compiuto, e se essi possono diventare interessanti solo con la determinatezza di una situazione, con una condizione isolata, un'azione particolare, è inappropriato rappresentarli come figure autonome. Cosí, p. es., l'ultimo lavoro di Kügelgen a Dresda è costituito da quattro teste, quattro busti: Cristo, Giovanni Battista, Giovanni Evangelista ed il Figliol Prodigo. Per quel che riguarda Cristo e Giovanni Evangelista io ne trovai la concezione, quando li vidi, del tutto rispondente. Il Battista, invece, e ancor piú il Figliol Prodigo non hanno per me una autonomia tale, che io potessi in quel mo-

do vederli come busti. Qui era invece necessario collocare queste figure in attività e azione o almeno porli in situazioni per cui essi potessero raggiungere nella connessione vivente con il loro ambiente esterno l'individualità caratteristica di un tutto in sé conchiuso. La testa del Figliol Prodigo di Kügelgen esprime, certo, in modo molto bello il dolore, il profondo pentimento e contrizione, ma che questo debba essere proprio il pentimento del *figlio prodigo* è indicato solo da un branco molto piccolo di maiali posto sullo sfondo. Al posto di questo accenno simbolico, noi avremmo dovuto vederlo in mezzo al branco o in altra scena della sua vita. Infatti il Figliol Prodigo non ha nessuna altra completa personalità generale ed esiste per noi, se non deve divenire una semplice allegoria, solo nella nota serie di situazioni in cui ce lo descrive la parabola. Egli ci doveva essere persentato con concreta realtà nell'atto in cui abbandona la casa paterna o quando è in miseria, quando si pente, quando ritorna. Quei maiali messi lí sullo sfondo non sono invece molto di piú di un'etichetta con il nome sopra.

ββ) In generale la pittura, in quanto deve prendere a suo contenuto la piena particolarità dell'intimità soggettiva, può ancora meno della scultura fermarsi al poggiare in sé privo di situazioni e alla concezione semplicemente sostanziale di un carattere. Essa deve invece rinunciare a questa autonomia e sforzarsi di rappresentare il proprio contenuto in una determinata situazione, varietà e differenziazione dei caratteri e delle figure, sia nel loro rapporto reciproco, che rispetto al loro ambiente esterno. Questo staccarsi dai tipi statuari semplicemente tradizionali, dalla collocazione e recinzione architettonica delle figure e dalla concezione scultorea, questo liberarsi da ciò che è quieto e inattivo, questo cercare una viva espressione umana, un'individualità caratteristica, questo tra-

sferire ogni contenuto nella particolarità soggettiva e nella sua variopinta esteriorità, costituisce il progresso della pittura con cui soltanto essa raggiunge il livello a lei peculiare. Perciò alla pittura piú che alle restanti arti figurative non solo è concesso, ma deve addirittura essere richiesto, che pervenga ad una vitalità *drammatica*, in modo che il raggruppamento delle sue figure indichi un agire in una situazione determinata.

γγ) *In terzo luogo*, a questa penetrazione nella vitalità completa dell'esistenza e nel movimento drammatico delle situazioni e dei caratteri si unisce l'importanza sempre crescente che nella concezione e nell'esecuzione viene conferita all'individualità ed alla piena vita dell'apparenza coloristica di tutti gli oggetti, nella misura in cui nella pittura il massimo della vitalità può essere espresso solo dal colore. Ma questa magia della parvenza può infine affermarsi anche con tanta prevalenza che il contenuto della rappresentazione diviene indifferente e la pittura, muovendosi nella semplice vaporosità e magia dei suoi toni di colore, nell'opposizione e nel gioco armonico del loro penetrarsi reciproco, incomincia con ciò a volgersi interamente verso la musica, proprio come la scultura nell'evolversi ulteriore del rilievo comincia ad accostarsi alla pittura.

|β) L'ulteriore tema a cui dobbiamo ora passare riguarda le determinazioni particolari a cui deve conformarsi nelle sue produzioni la *composizione* pittorica come rappresentazione di una situazione determinata e dei suoi motivi diretti mediante l'accostamento ed il raggruppamento di diverse figure o oggetti naturali in un tutto in sé conchiuso.

αα) La richiesta principale che noi dobbiamo collocare al primo posto è la scelta felice di una *situazione* appropriata per la pittura.

Proprio qui il potere di invenzione del pittore ha il suo campo sterminato: dalla situazione piú semplice di un oggetto insignificante, un mazzo di fiori o un bicchiere di vino circondato da piatti, pane, singoli frutti, fino alle ricche composizioni di grandi avvenimenti pubblici, azioni di grande importanza, atti politici, feste per l'incoronazione, battaglie o il giudizio universale in cui si incontrano Dio Padre, Cristo, gli apostoli, le schiere celesti, tutta l'umanità, il cielo, la terra e l'inferno.

Ciò che qui ora interessa a questo riguardo è che quel che è propriamente *pittorico* venga piú specificamente distinto sia dallo *scultoreo*, sia dal *poetico* quale è perfettamente esprimibile solo dalla poesia.

La diversità essenziale di una situazione pittorica da una situazione *scultorea* risiede, come abbiamo già visto sopra, nel fatto che la scultura è chiamata a rappresentare principalmente quel che poggia autonomamente in sé, quel che è senza conflitto in situazioni anodine, in cui il lato decisivo non è costituito dalla determinatezza. La scultura solo nel rilievo incomincia a giungere al raggruppamento, dispiegamento epico delle figure, alla rappresentazione di azioni piú mosse aventi a fondamento una collisione; la pittura invece comincia ad affrontare il compito a lei proprio solo quando esce fuori dall'autonomia priva di relazioni delle sue figure e dalla mancanza di determinatezza della situazione, per poter entrare nel vivo movimento di condizioni, passioni, conflitti, azioni umane in costante rapporto con l'ambiente esterno, e fissare nella stessa concezione della natura come paesaggio la medesima determinatezza di una situazione particolare e della individualità vivissima di questa. Noi perciò fin dall'inizio avanzammo alla pittura la richiesta che essa non ci offra la rappresentazione dei caratteri, dell'anima, dell'interno, cosí come questo mondo interno immediatamente si dà a

conoscere nella sua forma esterna, ma che invece sviluppi ed estrinsechi mediante *azioni* ciò che questo mondo è.

L'ultimo punto è principalmente quello che mette in stretta relazione la pittura con la *poesia*. Entrambe le arti trovano in questo rapporto un vantaggio e uno svantaggio. La pittura non può dare lo sviluppo di una situazione, di un evento o di una azione, come fa la poesia o la musica, con una *successione* di mutamenti, ma può pretendere di cogliere solo *un* momento. Ne consegue la riflessione del tutto semplice che si deve manifestare con questo unico momento il tutto della situazione o dell'azione, il loro fiore, e quindi cercare quel momento in cui l'antecedente e il susseguente convergono in *un* punto; p. es., in una battaglia questo sarà il momento della vittoria: il combattimento dura ancora, ma l'esito è già certo. Il pittore può perciò accogliere un resto del passato che vale ancora nel presente nel suo graduale scomparire, ed al contempo indicare il futuro che deve nascere come conseguenza immediata da una situazione determinata. Ma non posso entrare qui in altri particolari.

Di fronte a questo svantaggio nei riguardi del poeta, il pittore gode però del vantaggio che egli può dipingere in tutti i suoi dettagli la scena determinata, giacché la porta sensibilmente ad intuizione nella parvenza della rua realtà effettuale. "Ut pictura poësis erit" è certo un motto molto diffuso, che particolarmente nella teoria è stato spesso sottolineato ed è stato accolto puntualmente ed usato dalla poesia descrittiva per descrivere stagioni, ore del giorno, fiori, paesaggi. Ma la descrizione di tali oggetti e situazioni con la parola è per un verso molto arida e noiosa e non può mai essere completa, mentre per l'altro risulta confusa, giacché deve offrire alla rappresentazione in una successione quel che nella pittura sta dinanzi all'intuizione tutto in una volta; e cosí nella poe-

sia noi dimentichiamo e ci esce di mente il precedente, mentre esso deve essere essenzialmente in connessione con quel che segue, giacché coesiste nello spazio ed ha valore solo in questa unione e contemporaneità. Invece, proprio in queste contemporanee singolarità il pittore può compensare ciò che gli manca relativamente alla successione progressiva di antecedente e susseguente. Tuttavia la pittura a sua volta si trova in una condizione di inferiorità rispetto alla musica e alla poesia per un altro riguardo, e cioè riguardo al lirico. La poesia può sviluppare sentimenti e rappresentazioni non solo come tali, ma anche come un loro alternarsi, progredire e accentuarsi. Questo, nei riguardi dell'inferiorità concentrata, è ancor piú vero per la musica perché in essa si ha a che fare con il movimento dell'anima in sé. Ma la pittura a tal fine non può servirsi di altro se non dell'espressione del volto e dell'atteggiamento, e quando si abbandona esclusivamente a ciò che è propriamente lirico, incorre in un equivoco riguardo ai propri mezzi. Per quanto infatti essa esprima la passione interna ed il sentimento nel gioco dell'espressione e nei movimenti del corpo, tuttavia questa espressione non deve riguardare immediatamente il sentimento come tale, ma il sentimento in una *estrinsecazione determinata*, in un evento, in un'azione determinata. Perciò, il fatto che essa manifesti nell'esteriore, non ha il senso astratto che l'interno venga reso intuibile con la fisionomia e la figura; ma l'esteriorità, nella cui forma essa esprime l'interno, è appunto la situazione individuale di un'azione, la passione posta in un atto determinato, con cui soltanto il sentimento acquista la sua esplicazione e conoscibilità. Se perciò si ripone il lato poetico della pittura nel fatto che essa deve esprimere immediatamente nei tratti del volto e nell'atteggiamento il sentimento interno senza una piú precisa

motivazione ed azione, ciò significa solo rimandare la pittura ad una astrazione a cui essa deve invece sottrarsi, e richiedere da lei di impadronirsi della peculiarità della poesia. Ma, se essa compie il tentativo, finisce solo con il diventare arida e noiosa.

Ho messo in rilievo qui questo punto perché nell'esposizione d'arte avvenuta l'anno scorso (1828) sono stati molto lodati parecchi quadri della cosiddetta scuola di Düsseldorf, in cui gli autori con molta avvedutezza e abilità tecnica hanno volto quell'indirizzo alla semplice interiorità, cioè a quel che è manifestabile esclusivamente dalla poesia. Il contenuto era in massima parte desunto da poesie di Goethe, oppure da Shakespeare, Ariosto e Tasso, ed era principalmente costituito dal sentimento interiore dell'amore. Di solito i quadri migliori presentavano ognuno una coppia di innamorati, p. es., Romeo e Giulietta, Rinaldo e Armida, ecc., senza una situazione precisa, cosicché ogni coppia nient'altro faceva ed esprimeva che di essere degli innamorati, ossia accostati l'uno all'altro, con sguardi e atteggiamenti da innamorati. E, dovendo allora concentrarsi l'espressione principale nella bocca e negli occhi, Rinaldo particolarmente, con le sue lunghe gambe, ha qui una posizione in cui egli stesso non sa proprio dove metterle. Tutto il quadro si estende quindi privo di ogni significato. La scultura, come abbiamo visto, fa a meno dell'occhio e dello sguardo dell'anima, la pittura invece coglie questo ricco momento dell'espressione, ma non deve concentrarsi in questo punto né pretendere di portare principalmente l'attenzione sulla espressione del fuoco o del languore struggente e della mestizia dell'occhio, oppure della dolcezza amichevole della bocca, senza alcun altro motivo. Di tal genere era anche il Pescatore di *Hübner*, la cui materia era tratta dalla nota poesia di Goethe, la quale descrive con cosí

meravigliosa profondità e grazia di sentimenti l'indeterminata brama della quiete, del refrigerio e della purezza dell'acqua. Il piccolo pescatore, che è ritratto nudo nell'acqua, possiede, come le figure maschili degli altri quadri, un volto molto prosaico, per cui, se la sua fisionomia fosse in uno stato di quiete, nessuno potrebbe crederlo capace di sentimenti profondi, belli. In generale di tutte queste figure maschili e femminili non si può dire che siano di sana bellezza. Al contrario mostrano solo quell'eccitabilità nervosa, quel languore e quella morbosità dell'amore e del sentimento di cui non si ha proprio voglia di vedere la riproduzione, e di cui anzi si fa a meno molto volentieri nella vita come nell'arte. Alla medesima categoria appartiene anche il modo con cui *Schadow*, il maestro di questa scuola, ha raffigurato la Mignon di Goethe. Il carattere di Mignon è assolutamente poetico. Quel che la fa interessante è il suo passato, la durezza della sorte esterna ed interna, il conflitto che una passione italiana, veementemente eccitata, produce in un animo che non ne viene a capo, che manca di scopo e decisione e che ora, esso stesso un mistero, con misteriosità intenzionale non sa recarsi aiuto. Questo estrinsecarsi in sé rivolto, interamente frammentario, che fa notare solo in esplosioni singole, sconnesse, ciò che in lei avviene, costituisce la terribilità dell'interesse che non possiamo esimerci di provare nei suoi riguardi. Un simile pieno intreccio, pur potendosi presentare benissimo alla nostra fantasia, non può però essere rappresentato dalla pittura, come ha preteso Schadow, senza determinatezza di situazione e di azione, semplicemente mediante la figura e la fisionomia di Mignon. Insomma, si può affermare che questi quadri sono concepiti senza alcuna fantasia per le situazioni, i motivi e le espressioni. Infatti è proprio delle autentiche rappresentazioni pittoriche il fatto che l'intero

oggetto sia colto con fantasia e portato ad intuizione in figure che si estrinsecano, che palesano il loro interno mediante un effetto del sentimento, mediante un'azione cosí significativa per il sentimento, che ogni cosa appaia ora nell'opera d'arte come completamente utilizzata dalla fantasia per esprimere il contenuto scelto. Gli antichi maestri italiani in particolare hanno, sí, portato a rappresentazione scene di amore come questi pittori moderni ed hanno anche tratto in parte i loro argomenti da poesie, ma hanno però saputo configurarli con fantasia e sana serenità. Amore e Psiche, Amore e Venere, il Ratto di Proserpina da parte di Plutone, il Ratto delle Sabine, Ercole con la conocchia accanto ad Onfale, ricoperta con la pelle di leone: tutti questi sono argomenti che gli antichi maestri portarono a rappresentazione in situazioni vive, determinate, in scene motivate, e non puramente come un sentimento semplice, colto senza fantasia al di fuori di ogni azione. Essi trassero scene di amore anche dall'Antico Testamento. Cosí, p. es., a Dresda c'è un quadro di Giorgione, che raffigura Giacobbe che venuto da lontano saluta Rachele, le stringe la mano e la bacia; un po' piú lontano stanno alcuni servi davanti ad un pozzo, occupati ad attingere acqua per il bestiame che pascola numeroso nella vallata. Un altro quadro presenta Isacco e Rebecca: questa è intenta a dar da bere ai servi di Abramo, e con tale atto viene riconosciuta da loro. Parimenti vi sono scene tratte da Ariosto, p. es., Medoro che scrive il nome di Angelica sull'orlo di una fonte.

Se oggi si parla tanto di poesia nella pittura, questo non può significare altro, come abbiamo già detto, che il cogliere un oggetto con fantasia, il far esplicare sentimenti attraverso l'azione, e non già il pretendere di fissare il sentimento astratto e di esprimerlo come tale. La stessa poe-

sia, che è pur in grado di esprimere il sentimento nella sua interiorità, si dispiega in rappresentazioni, intuizioni e considerazioni; se io per esempio, per esprimere l'amore, volessi limitarmi a dire: "ti amo" e a ripetere sempre questa frase, potrei anche essere bene accetto ai signori che hanno tanto parlato di poesia della poesia, ma ciò sarebbe in effetti la prosa piú astratta. Infatti l'arte in generale, nei riguardi del sentimento, consiste nel cogliere e gustare quest'ultimo con la fantasia che rischiara nella poesia la passione a rappresentazioni, soddisfacendoci con l'estrinsecarle, sia liricamente sia in eventi epici e azioni drammatiche. Ma per l'interno come tale non bastano nella pittura bocca, occhio e atteggiamento, ma ci deve essere una totale oggettività concreta che possa valere come esistenza dell'interno.

La cosa principale in un quadro consiste, dunque, nel fatto che esso raffiguri una situazione, la scena di un'azione. La prima legge è qui l'*intelligibilità*. A tale proposito gli oggetti religiosi hanno il grande vantaggio di essere universalmente noti. Il Saluto dell'Angelo, l'Adorazione dei pastori o dei Re Magi, il riposo durante la fuga in Egitto, la Crocifissione, la Deposizione nella tomba, la Resurrezione e parimenti le leggende dei Santi, erano tutti argomenti che, sebbene oggi per noi le storie dei martiri siano cose remote, non erano estranei al pubblico per cui erano dipinti. Le pitture destinate ad una chiesa, p. es., raffiguravano per lo piú la storia del patrono o del santo protettore della città, ecc. Perciò gli stessi pittori non sempre hanno scelto da sé tali oggetti, ma questi erano invece richiesti dalle singole esigenze, per altari, cappelle, chiostri ecc., cosicché il posto in cui andava collocato il quadro già contribuiva alla sua intelligibilità. Ciò è in parte necessario, perché la pittura è priva della lingua, delle parole, dei nomi con cui la poe-

sia, a parte gli altri suoi numerosi mezzi di designazione, può aiutarsi. Cosí, p. es., in un castello reale, nella sala di un municipio, nell'aula di un parlamento, troveranno posto scene di grandi avvenimenti, di momenti importanti tratti dalla storia di tale Stato, di tale città, di tale istituzione, e che saranno del tutto noti nel luogo a cui il quadro è destinato. Cosí, p. es., difficilmente si sceglierà, per ornare un palazzo reale delle nostre terre, un tema tratto dalla storia inglese o cinese o dalla vita del re Mitridate. Diversamente stanno le cose per le gallerie, dove vengono raccolte tutte le opere d'arte di un certo valore che in qualche modo si possiedono e di cui si può fare incetta; il che fa certamente perdere al quadro la sua individuale connessione con una località determinata e la sua stessa intelligibilità per mezzo del posto in cui è collocato. La medesima cosa si verifica per le stanze private; un privato prende tutto ciò che riesce ad avere, oppure fa una raccolta in vista di una galleria o ubbidisce a un qualsiasi altro suo capriccio e preferenza.

Gli argomenti storici superano, rispetto all'intelligibilità, di gran lunga le cosiddette raffigurazioni allegoriche, un tempo molto di moda, e che sono, inoltre, indeterminate, aride e fredde, giacché per lo piú non può non mancare loro la interna vitalità e particolarità delle figure. Invece le scene di paesaggio e le situazioni della realtà umana quotidiana sono da un lato chiare in ciò che vogliono significare, e in pari misura posseggono, per quanto riguarda l'individualità, la varietà drammatica e il movimento e la pienezza dell'esistenza, una assai favorevole libertà di movimento sia rispetto all'invenzione che alla esecuzione.

ββ) Ma perché la situazione determinata sia riconoscibile, nella misura in cui può dipendere dal pittore il renderla comprensibile, non sono sufficienti il luogo

semplicemente esterno in cui viene collocato il quadro e la generale conoscenza dell'argomento. Si tratta infatti, nell'insieme, di riferimenti soltanto esteriori che poco riguardano l'opera d'arte come tale. Il punto principale, di cui propriamente si tratta, consiste invece nel fatto che l'artista deve possedere sufficiente senso e spirito per mettere in rilievo e dar forma con ricca inventività ai diversi motivi contenuti nella situazione determinata. Ogni azione con cui l'interno esce nell'oggettività possiede estrinsecazioni immediate, effetti e relazioni sensibili che, nella misura in cui sono effettivamente conseguenze dell'interno, svelano e riflettono il sentimento e quindi nel modo piú felice possono essere utilizzati come motivi sia di intelligibilità che di individualizzazione. È, p. es., noto che si è rimproverato spesso alla Trasfigurazione di Raffaello che essa si scinda in due azioni del tutto prive di connessione, il che avviene effettivamente se guardiamo le cose *dall'esterno*: in alto, sulla collina, vediamo la Trasfigurazione, in basso la scena con l'indemoniato. Ma da un punto di vista spirituale non manca affatto la connessione piú stretta. Infatti, da un lato, la trasfigurazione sensibile di Cristo consiste proprio nel suo reale innalzarsi al di sopra del suolo e nel suo *allontanarsi* dai discepoli, il quale allontanarsi quindi si deve anche sensibilmente vedere proprio come separazione e allontanamento; dall'altro la maestà di Cristo viene qui trasfigurata al massimo in un caso singolo reale per il fatto che i discepoli non sono in grado di guarire l'indemoniato senza l'aiuto del Signore. Qui dunque questa doppia azione è del tutto motivata e la connessione viene prodotta sia esternamente che internamente dal fatto che un discepolo indica esplicitamente Cristo, colui che s'è allontanato e cosí accenna alla vera destinazione del figlio di Dio, di essere nello stesso tempo anche in terra affinché si avveri la sua parola:

" Se due si riuniscono in mio nome, io sono in mezzo a loro. " Per portare un altro esempio, Goethe una volta aveva posto un premio per la migliore raffigurazione di Achille in veste di donna all'arrivo di Ulisse. In uno dei disegni Achille guarda all'elmo dell'eroe armato, esultà nel cuore a questa vista e sotto l'influenza di questo moto interno si rompe la collana di perle che egli porta al collo; un ragazzo cerca le perle cadute e le raccoglie da terra. Questi sono motivi felici.

Inoltre l'artista deve piú o meno riempire grandi spazi, ha bisogno del paesaggio come sfondo, di un'illuminazione, di ambienti architettonici, di figure secondarie, di utensili, ecc. Ora, egli deve, per quanto possibile, utilizzare tutto questo apparato sensibile per portare a rappresentazione motivi che sono impliciti nella situazione, e sapere, cosí, porre l'esterno stesso in una relazione tale con quei motivi che esso non resti piú per sé privo di significato. Due principi, p. es., o due patriarchi, si tendono la mano: se ciò deve essere un segno di pace, il suggello di un'alleanza, l'ambiente adatto sarà formato da guerrieri, armi e preparativi per il sacrificio con cui solennizzare il giuramento. Se invece le medesime persone s'incontrano, magari nel corso di un viaggio, e si stringono la mano per salutarsi o dirsi addio, sono allora necessari motivi interamente diversi. Inventare questi motivi in modo che ne nascano significato per la scena e individualizzazione per l'intera rappresentazione, questo è soprattutto ciò a cui deve volgersi a tal riguardo la sensibilità spirituale del pittore. Vi sono anche molti artisti che giungono fino a dare riferimenti simbolici all'ambiente e all'azione. Nell'Adorazione dei Re Magi, p. es., si vede spesso Cristo giacere in una mangiatoia sotto un tetto traballante, circondato dalle mura cadenti di un antico edificio, mentre sullo sfondo si vede una catte-

drale in costruzione. Queste pietre in sfacelo e la cattedrale in via di edificazione si riferiscono al tramonto del paganesimo ad opera della Chiesa cristiana. Egualmente, nei quadri raffiguranti il saluto dell'Angelo a Maria, e specialmente in quelli della scuola di Van Eyck, si vedono sovente accanto a Maria gigli in fiore senza antera, i quali accennano cosí alla verginità della Madre di Dio.

γγ) *In terzo luogo*, la pittura deve procedere a molteplici differenze ed opposizioni fra i propri oggetti, siano essi oggetti naturali o figure umane, e ciò per il principio della varietà interna ed esterna in cui essa deve eseguire la determinatezza di situazioni, avvenimenti, conflitti ed azioni; ed essa acquista al contempo il compito di articolare questa eterogenea esteriorità reciproca e di riunirla in una totalità in sé concordante. Divengono in tal caso necessari, come una delle esigenze piú importanti, un atteggiamento e un *raggruppamento* artistico, delle figure. Di fronte al gran numero di singole determinazioni e regole che vanno qui applicate, la cosa piú generale che va detta a tale proposito può essere solo di natura interamente formale, ed io intendo qui indicare brevemente solo alcuni punti principali.

Il primo modo di disposizione risulta ancora del tutto architettonico, una giustapposizione uniforme di figure o una regolare opposizione ed una simmetrica composizione, sia delle figure stesse, che del loro atteggiamento e dei loro movimenti. La disposizione preferita è allora la forma a piramide del gruppo. In una Crocefissione, p. es., la piramide si forma come da sé, giacché Cristo pende in alto sulla croce ed ai lati stanno i discepoli, Maria o i santi. Anche nei quadri della Madonna in cui Maria con il Figlio sta su un tronco elevato ed ha ai lati sotto di sé in adorazione apostoli, martiri ecc., si verifica la medesima cosa. Perfino nella Madonna della Cappella Si-

stina è stato ancora mantenuto fondamentalmente questo genere di raggruppamento. In generale esso è riposante per l'occhio, perché la piramide riunisce con il suo culmine le parti giustapposte altrimenti disperse, e dà al gruppo un'unità esterna.

Entro questo ordinamento simmetrico, in generale ancora alquanto astratto, possono aver luogo, nei particolari e nei dettagli, una grande vitalità ed individualità di atteggiamento, di espressione e di movimento. Il pittore, nella misura in cui utilizza interamente i mezzi contenuti nella sua arte, ha a disposizione piú piani di cui servirsi per mettere meglio in rilievo le figure principali rispetto alle rimanenti, ed inoltre dispone per lo stesso fine dell'illuminazione e del colore. S'intende da sé come egli a questo riguardo disporrà i suoi gruppi; le figure principali non staranno certo ai lati, né gli elementi secondari nei punti che attirano la massima attenzione; egualmente egli riverserà la luce piú chiara sugli oggetti che costituiscono il contenuto principale e non adotterà già il procedimento di mettere questi in ombra e di dare invece chiarissima luce e colori dei piú significativi alle figure secondarie.

Nel caso di un raggruppamento che non ha questa simmetria e sia quindi piú vivo, l'artista deve guardarsi particolarmente dall'addossare le figure le une alle altre e dal confonderle in quella maniera, come talvolta si vede nei quadri, per cui siamo poi costretti a rintracciare prima le membra, e poi a sforzarci di distinguere quali gambe appartengano a quale testa o a chi vadano attribuite le varie braccia, mani, capi di vestiario, armi, ecc. Invece, nelle composizioni piú grandi, la cosa migliore sarà il disporre il tutto in parti ben distinguibili, evitando però di isolarle completamente le une dalle altre e di disperderle; e ciò particolarmente per scene e situazioni

che per la loro natura sono già di per sé caratterizzate da una molteplice dispersione, come, p. es., la raccolta della manna nel deserto, i mercati e cosí via.

Voglio qui per ora limitarmi a questi accenni formali.

γ) Dopo aver noi trattato, *in primo luogo*, dei generi universali di concezione pittorica, *in secondo luogo* della composizione in relazione alla scelta delle situazioni, all'invenzione di motivi e di raggruppamenti, devo aggiungere, *in terzo luogo*, alcune cose sulla maniera di *caratterizzazione* con cui la pittura si differenzia dalla scultura e dalla plastica ideale di questa.

αα) Abbiamo già detto in precedenti occasioni che nella pittura va lasciata libera la *particolarità* interna ed esterna della soggettività, la quale non ha quindi bisogno di essere la bellezza dell'individualità accolta nell'ideale stesso, ma può giungere fino a quella particolarità con cui soltanto compare quel che noi chiamiamo, con termine moderno, *caratteristico*. A questo riguardo si è fatto del caratteristico il segno di riconoscimento del moderno di contro all'antico in generale, e nel significato in cui noi intendiamo qui assumere tale termine, ciò ha certamente una sua esattezza. Commisurati secondo un canone moderno, Zeus, Apollo, Diana, ecc., non sono propriamente dei caratteri, sebbene non possiamo non ammirarli come quelle eterne individualità solenni, plastiche, ideali che sono. Già nell'Achille omerico, nell'Agamennone, nella Clitennestra di Eschilo, in Ulisse, in Antigone, in Ismene ecc., per come Sofocle lascia esplicare il loro interno in parole e atti, compare una particolarità piú determinata che queste figure rivendicano a sé e in cui si mantengono come qualcosa di inerente alla loro essenza, cosicché, se vogliamo chiamare ciò carattere, anche nell'antichità troviamo rappresentati dei caratteri. Ma in Agamennone, in Aiace, Odisseo, ecc., la particolarità resta pur sempre di

natura generale, il carattere di un principe, del coraggio folle, dell'astuzia in una determinatezza alquanto astratta; l'individuale si unisce con il generale in stretto intreccio innalzando il carattere all'individualità ideale. La pittura invece, che non trattiene la particolarità in quell'idealità, sviluppa proprio l'intera molteplicità della particolarità anche accidentale, cosicché, al posto di quegli ideali plastici di dèi e uomini, vediamo ora dinanzi a noi *persone particolari* nell'accidentalità del particolare. Perciò la perfezione fisica della figura è l'adeguatezza completa dello spirituale alla sua sana libera esistenza, in una parola, quel che noi chiamammo nella scultura la bellezza ideale, nella pittura né dev'essere preteso in eguale misura, né si deve farne la cosa principale, giacché ora il centro è costituito dall'intimità dell'anima e dalla sua vivente oggettività. In questa regione piú ideale quel regno naturale penetra meno profondamente; la pietà del cuore, la religione dell'animo, possono abitare anche un corpo che, considerato per sé nella forma semplicemente esteriore, è brutto, cosí come la disposizione e l'attività morale possono albergare nel volto da sileno di Socratee. Per l'espressione della bellezza spirituale certamente l'artista eviterà quel che è brutto in sé e per sé nelle forme esterne oppure saprà domarlo e trasfigurarlo con la forza dell'anima che vi irrompe, ma tuttavia egli non può interamente fare a meno della bruttezza. Infatti il contenuto della pittura, che noi abbiamo su descritto piú dettagliatamente, include in sé un lato a cui sono propriamente corrispondenti l'abnormità e la deformità di figure e fisionomie umane. È questa la cerchia della cattiveria e del male, che viene ad apparire nell'ambito religioso principalmente con la soldataglia che agisce nella Passione di Cristo, con i peccatori dell'Inferno e con i diavoli. Soprattutto Michelangelo ha saputo dipingere

diavoli, che, pur oltrepassando nella loro configurazione fantastica la misura umana, restano però al contempo ancora entro l'umano.

Ma per quanto gli individui che la pittura presenta debbano essere in sé una piena totalità di caratteri particolari, non si vuole però dire con ciò che in essi non possa comparire l'analogo di ciò che costituisce l'ideale nel plastico. Certo nel campo religioso la cosa principale è il tratto fondamentale dell'amore, puro, in particolare in Maria, di cui tutta l'essenza risiede in questo amore, ed egualmente anche nelle donne che accompagnavano Cristo, e, fra i discepoli, in Giovanni, il discepolo dell'amore. Ma con questa espressione si può anche congiungere la bellezza sensibile delle forme, come accade in Raffaello; solo che essa non deve pretendere di affermarsi come semplice bellezza delle forme, ma deve essere animata spiritualmente, essere trasfigurata dall'anima piú intima dell'espressione e lasciare che questa intimità spirituale si mostri come il fine ed il contenuto veri e propri. Anche nelle figure infantili di Cristo e di Giovanni Battista, la bellezza ha un suo margine di esplicazione. Nelle altre figure, di apostoli, santi, discepoli, saggi dell'antichità ecc., quell'espressione di intimità ispirata è, per cosí dire, solo questione di determinate situazioni momentanee, al di fuori delle quali essi appaiono come caratteri piú autonomi, viventi nel mondo, armati di forza e tenace coraggio, di fede ed azione, cosicché, nonostante tutta la diversità dei caratteri, il tratto fondamentale è qui costituito da una virilità grave e dignitosa. Essi non sono ideali divini ma ideali umani interamente individuali, non uomini soltanto come dovrebbero essere, ma ideali umani quali realmente sono ed esistono, uomini che non mancano né della particolarità del carattere né di una connessione di questa particolarità con l'universale che riempie gli individui.

Di tal genere sono numerose figure di Michelangelo, di Raffaello, di Leonardo da Vinci nella sua celebre Cena; in esse sono insite una dignità, una grandiosità ed una nobiltà interamente diverse che nelle figure di altri pittori. Questo è il punto in cui la pittura si incontra con gli antichi sul medesimo terreno, pur senza rinunciare al carattere del proprio ambito.

ββ) La pittura ora, in quanto piú delle altre arti figurative attribuisce alla figura ed al carattere particolari il diritto di comparire per sé, è molto incline a passare al *ritratto* vero e proprio. Sarebbe perciò molto ingiusto condannare la *pittura di ritratti* come non adeguata all'alto fine dell'arte. Chi oserebbe privarsi dei numerosi ed eccellenti ritratti di grandi maestri? Chi non desidererebbe, indipendentemente dal valore artistico di tali opere, avere dinanzi a sé, oltre alla rappresentazione di celebri individui, del loro spirito, delle loro gesta, questa immagine della rappresentazione condotta fino alla determinatezza dell'intuizione? Infatti anche l'uomo piú grande e altolocato era o è un individuo reale, e noi desideriamo portare ad intuizione questa individualità, la spiritualità nella sua particolarizzazione e vitalità piú reale. Ma pur facendo astrazione da tali fini che esulano dall'arte, si può in un certo senso affermare che i progressi della pittura, a partire dai suoi tentativi imperfetti, son consistiti nell'evolversi verso il *ritratto*. Fu il senso della pietà, della devozione, quello che dapprima produsse la vitalità *interna*; l'arte superiore animò questo senso con la verità dell'espressione e dell'esistenza particolare, e via via che essa entrava piú profondamente nell'apparenza esterna, si approfondiva anche la vitalità interna che doveva venire espressa.

Ma perché il ritratto sia un'autentica opera d'arte deve essere espressa in esso, come ho già detto, l'unità dell'indi-

vidualità spirituale, e quel che predomina e spicca deve essere il carattere spirituale. Contribuiscono a ciò benissimo tutte le parti del viso, e il fine senso fisionomico del pittore porta ad intuizione la peculiarità dell'individuo appunto per il fatto che egli coglie e mette in rilievo quei tratti e quelle parti in cui questa peculiarità spirituale si esprime con la piú chiara e pregnante vitalità. A questo riguardo un ritratto può essere molto fedele ed accurato nell'esecuzione e tuttavia essere senza spirito, mentre uno schizzo tirato giú con pochi tratti da mano maestra può essere infinitamente piú vivo e di verità sorprendente. Ma un simile schizzo nei tratti propriamente significativi e indicativi deve portare a rappresentazioni l'immagine fondamentale, semplice ma totale, del carattere, che quell'esecuzione meno ricca di spirito e quella fedele naturalità non riescono a farci vedere se non pallidamente. La cosa migliore a tale riguardo è seguire il giusto mezzo fra lo schizzo e l'imitazione fedele della natura. Di tal genere sono, p. es., i magistrali ritratti di Tiziano. Essi ci si presentano cosí individuali e ci danno un concetto di vitalità spirituale come non possiamo trovare in una fisionomia reale. Avviene qui la stessa cosa che per la descrizione di grandi gesta o eventi a noi tramandati da uno storico veramente artista, il quale ci traccia un'immagine di questi eventi molto piú elevata e piú vera di quella che avremmo noi stessi se vi avessimo direttamente assistito. La realtà è sovraccarica dell'apparente come tale, di cose secondarie e di accidentalità, cosicché gli alberi spesso ci nascondono la foresta, e sovente le cose piú grandi ci passano dinanzi come un banale incidente quotidiano. Il senso e lo spirito in loro immanente è ciò che solo fa degli eventi grandi gesta, e questo senso ci è fornito da una rappresentazione autenticamente storica, che non accoglie quel che è semplicemente esteriore, ma mette

in rilievo solo ciò in cui si esplica in modo vivo quello spirito interno. In tal modo anche il pittore con la sua arte deve porci dinanzi il senso ed il carattere spirituali della figura. Se ciò è raggiunto perfettamente, si può allora dire che questo ritratto è, per cosí dire, piú riuscito, piú somigliante all'individuo, dello stesso individuo reale. Albrecht Dürer ha fatto dei ritratti di tal genere; servendosi di pochi mezzi ha messo in rilievo i tratti in modo cosí semplice, determinato e grandioso che noi pensiamo di aver dinanzi una vita spirituale nella sua intierezza; quanto piú a lungo si guarda un quadro del genere, tanto piú profondamente ci si compenetra in esso e se ne rilevano gli aspetti. Esso risulta un disegno acuto e ricco di spirito, che contiene compiutamente il caratteristico ed esegue il resto con colori e forme solo per una migliore intelligibilità, intuizione e conchiusione, senza entrare, come fa invece la natura, nei dettagli della vitalità puramente indigente. Cosí, p. es., anche nel paesaggio la natura disegna e colora nel modo piú completo ogni foglia, ogni filo d'erba, ogni fronda, ma la pittura di paesaggio non deve seguire la natura in questa sua minuziosità, bensí deve sottolineare i dettagli solo conformemente alla disposizione espressa dal tutto, e pur dovendo rimanere essenzialmente caratteristica e individuale, non deve però fare un ritratto per sé fedele di tutti i filamenti, le merlettature ecc. Nel viso umano il disegno della *natura* è dato dalla struttura ossea nelle sue parti dure, intorno a cui si dispongono le parti morbide, dando luogo a molteplici accidentalità; ma la caratterizzazione del *ritratto*, per quanto importanti siano quelle parti dure, è costituita da altri tratti solidi, cioè dal *volto elaborato dallo spirito*. In tal senso si può dire del ritratto che esso non solo può ma anzi deve adulare, perché omette tutto ciò che appartiene alla semplice accidentalità della na-

tura e accoglie solo quel che offre un contributo a caratterizzare l'individuo nella sua essenza piú intima, piú propria. Oggi è di moda dare a tutti i volti, per renderli amabili, un tratto di sorriso, il che è molto pericoloso e difficile da mantenere nei giusti limiti. Per quanto garbato ciò possa essere, la semplice amabilità cortese delle relazioni sociali non è un tratto fondamentale di ogni carattere e fra le mani di molti pittori diviene molto facilmente la piú insipida sdolcinatura.

γγ) Tuttavia la pittura, per quanto in tutte le sue rappresentazioni possa procedere a guisa di ritratto, deve rendere i tratti individuali del volto, le figure, gli atteggiamenti, i raggruppamenti e i generi di coloritura sempre conformi a quella situazione determinata in cui, al fine di esprimere un contenuto qualsiasi, essa trasporta le proprie figure ed i propri oggetti naturali. Infatti quel che deve essere rappresentato è proprio questo contenuto determinato in questa situazione determinata.

Dei dettagli infinitamente numerosi che potrebbero qui essere presi in esame, citerò brevemente solo un punto principale. La situazione, cioè, o è per sua natura transeunte ed il sentimento che vi si esprime è momentaneo, cosicché lo stesso soggetto potrebbe esprimere molti sentimenti simili o anche opposti, oppure la situazione ed il sentimento colgono fino in fondo tutta l'anima di un carattere, che perciò vi palesa la sua piena natura piú intima. Questi ultimi sono i veri momenti assoluti per la caratteristica. Infatti nelle situazioni di cui ho fatto cenno prima a proposito della Madonna non si trova nulla che non sia proprio alla Madre di Dio, all'intero ambito della sua anima e del suo carattere, per quanto individualmente ella sia colta come un individuo in sé totale. Qui ora ella deve essere anche caratterizzata in modo da mostrare di non essere nient'altro se non ciò che

ella può esprimere in questa situazione determinata. Cosí i divini maestri hanno dipinto la Madonna appunto in tali eterni momenti e situazioni di madre. Altri maestri hanno posto nel suo carattere anche l'espressione di una mondanità e d'una esistenza diversa. Questa espressione può essere molto bella e viva, ma la medesima figura, gli stessi tratti, l'analoga espressione andrebbero egualmente bene per altri interessi e rapporti dell'amor coniugale ecc., e noi siamo in questo caso portati a contemplare tale figura anche da punti di vista diversi da quello che è proprio ad una Madonna: mentre nelle opere piú alte non vi può esser luogo ad altro pensiero se non a quello che deve essere suscitato dalla situazione. Per questo motivo la Maria Maddalena di Correggio, esistente a Dresda, mi appare cosí degna di ammirazione e sarà eternamente ammirata. Ella è la peccatrice che si pente, ma si vede che in lei il peccato non è cosa veramente seria, che ella era nobile per natura e non può essere stata capace di passioni ed azioni cattive. Cosí il suo profondo, se pur contenuto, immergersi in sé risulta soltanto un ritorno a se stessa, ritorno che non è una situazione momentanea, ma l'intera sua natura. Perciò l'artista in tutta la rappresentazione, nella figura, nei tratti del viso, nelle vesti, nell'atteggiamento, nell'ambiente ecc. non ha lasciato alcuna traccia che possa far pensare ad una delle circostanze che potrebbero richiamare in mente peccati e colpa; ella non ha coscienza dei giorni passati, è immersa solo nella sua condizione odierna, e questa fede, questo sentire, questa concentrazione appaiono essere il suo carattere vero e proprio, tutto il suo carattere.

Questa conformità fra l'interno e l'esterno, fra la determinatezza del carattere e la situazione, è stata raggiunta nel modo piú bello particolarmente dagli italiani. Invece, nel busto del Figliol Prodigo di Kügelgen, di

cui prima abbiamo parlato, la compunzione del suo pentimento e dolore è bensí espressa con intensità, ma l'unità dell'intero carattere, che egli avrebbe al di fuori di questa situazione, con la condizione in cui ci è raffigurato, non è raggiunta dall'artista. Se ci rappresentiamo questi tratti come rappacificati, essi ci danno solo la fisionomia di un uomo che potrebbe benissimo venirci incontro sul ponte di Dresda come qualsiasi altra persona. Ma quando veramente il carattere concorda con l'espressione di una situazione concreta, non ci verrà mai in mente nulla di simile, cosí come nell'autentica pittura di genere anche nei momenti piú fuggevoli la vitalità è troppo grande per dar luogo al pensiero che queste figure possano mai assumere un altro atteggiamento, altri tratti ed una espressione mutata.

Questi sono i punti principali riguardanti il contenuto e la sua trattazione artistica entro l'elemento sensibile della pittura, cioè entro la superficie ed il colore.

3. *Lo sviluppo storico della pittura*

Ma, *in terzo luogo*, non possiamo fermarci, come abbiamo fatto fin qui, all'indicazione e all'esame semplicemente generali del contenuto appropriato alla pittura e della maniera di configurarlo la quale si origina dal suo principio. Infatti, nella misura in cui quest'arte riposa interamente sulla particolarità dei caratteri e della loro situazione, sulla figura e sull'atteggiamento e la colorazione di essa ecc., dobbiamo avere dinanzi la *realtà effettuale* delle sue opere particolari e parlare di queste. Lo studio della pittura è completo solo quando si conoscono e si sanno godere e giudicare i quadri stessi in cui sono affermati i punti di vista indicati. Ciò è bensí vero per

tutte le arti, ma fra le arti fin qui considerate lo è soprattutto per la pittura. Per l'architettura e la scultura, in cui la sfera del contenuto è piú limitata, e meno ricchi e vari sono i mezzi rappresentativi e le forme, e piú semplici e meno profonde le determinazioni particolari, ci si può aiutare meglio con riproduzioni, descrizioni, copie. La pittura richiede la visione diretta delle singole opere d'arte stesse; in particolare non bastano per lei quelle semplici descrizioni, di cui invece ci si deve spesso accontentare. Di fronte all'infinita molteplicità in cui essa si dispiega ed i cui lati si individualizzano nelle opere d'arte particolari, quest'ultime appaiono dapprima solo come una variopinta congerie la quale, in quanto non si ordina né si articola per l'esame, fa anche poco vedere le peculiarità dei quadri singoli. Cosí, p. es., la maggior parte delle gallerie, se non si conoscono già di ogni quadro il paese d'origine, l'epoca, la scuola e l'autore cui appartiene, appaiono come una successione senza senso, da cui è impossibile districarsi. La cosa migliore, quindi, per lo studio e il godimento intelligente sarà una collocazione *storica*. Una raccolta di tale natura, storicamente ordinata, unica ed inestimabile nel suo genere sarà ben presto ammirata nella galleria del Museo reale a Berlino. * La disposizione di questa galleria ci farà chiaramente conoscere non solo la storia esteriore del miglioramento tecnico, ma anche il progresso essenziale della storia interna nella sua differenza di scuole, di temi e del modo di concepire e trattare quest'ultimi. Solo con questa viva visione è possibile avere un'idea dell'inizio dell'arte secondo tipi statuari e tradizionali, del suo acquistare maggiore vitalità, della sua ricerca dell'espressione e della caratteristica indivi-

* Questo passo è tratto da una lezione tenuta il 17 febbraio 1829.

duale, della liberazione dalla posizione statica ed inattiva delle figure, del suo progredire ad un'azione drammaticamente mossa, al raggruppamento ed alla piena magia della coloritura, ed insieme della diversità delle scuole le quali in parte trattano in modo peculiare i medesimi oggetti, e in parte si separano l'una dall'altra per la differenza del contenuto che assumono.

Come per lo studio, anche per l'esame e l'esposizione *scientifica* lo sviluppo storico della pittura è di grande importanza. Il contenuto che ho indicato, l'elaborazione del materiale, i diversi momenti principali della concezione, tutto qui acquista la sua esistenza concreta secondo una successione e una differenziazione obbiettiva. Perciò devo dare uno sguardo a questo sviluppo e farne risaltare quel che vi è di piú rilevante.

In generale lo svolgimento consiste in questo: s'inizia con temi *religiosi* concepiti ancora in maniera *tipica*, con un ordinamento architettonico, semplice, ed un colore poco elaborato. Nelle situazioni religiose penetrano poi sempre più il presente, l'individualità, la bellezza viva delle figure, la profonda intimità, l'incanto e la magia della colorazione, finché l'arte si volge al lato mondano, coglie la natura, il quotidiano della vita comune, gli eventi nazionali del passato e del presente storicamente importanti, i ritratti ed altro, fin nei dettagli minimi e piú insignificanti, e ciò con il medesimo amore che era rivolto prima al contenuto ideale religioso; e infine, in questa cerchia soprattutto, conquista non solo l'estrema perfezione del dipingere, ma raggiunge anche la concezione piú viva e l'esecuzione piú individuale. Questo progresso si può seguire nel modo piú chiaro nel corso generale della pittura bizantina, italiana, olandese e tedesca, che noi caratterizzeremo in breve prima di passare a considerare la musica.

Per quel che ora, *in primo luogo*, riguarda piú precisamente la pittura bizantina, presso i greci si era sempre conservata una certa pratica artistica, e questa migliore tecnica si giovò inoltre dei modelli antichi per il panneggio, l'atteggiamento ecc. Mancava invece del tutto, a quest'arte, natura e vitalità; nelle forme del vòlto essa rimaneva tradizionale, nelle figure e nelle espressioni tipica e rigida, nell'ordinamento piú o meno architettonica; l'ambiente naturale e lo sfondo del paesaggio erano assenti; la modellatura con luce ed ombre, con chiaro e scuro e la loro fusione, non raggiunsero nessuna elaborazione o ne raggiunsero una ben minima, e lo stesso avvenne per la prospettiva e per l'arte di un raggruppamento vivo. Di fronte a questo tener fermo ad un unico e medesimo tipo già presto tradizionalmente stabilito, la produzione artistica autonoma aveva ben poco margine di esplicazione e l'arte della pittura e del mosaico decaddero spesso ad artigianato, divenendo senza vita e spirito, sebbene questi artigiani, al modo dei fabbricanti di vasi antichi, avessero dinanzi eccellenti modelli da poter seguire per l'atteggiamento e per le pieghe del panneggio. Il medesimo tipo di pittura ricoprí con un'arte triste anche l'Occidente in rovina e si diffuse principalmente in Italia. Ma qui, se pur con deboli inizi, compare ben presto lo sforzo di non arrestarsi a figure e modi di espressione conchiusi, ma, se pur dapprima in modo rozzo, di avviarsi ad una evoluzione superiore dell'arte, mentre per i dipinti bizantini, come dice il signor von Rumohr (*Ricerche Italiane*, p. 279) di Madonne e Cristi greci, " anche nei casi piú felici si vede che erano nati come mummie e avevano rinunziato in partenza ad ogni sviluppo futuro. " Analogamente gli italiani si sforzarono

già prima dell'epoca del loro sviluppo artistico autonomo di raggiungere nella pittura, di contro ai bizantini, una concezione piú spirituale degli argomenti cristiani. Cosí, p. es., l'autore su citato (I, p. 280) adduce come notevole esempio di questa differenza il modo in cui i neogreci e gli italiani presentavano il corpo di Cristo nel crocefisso. "Infatti i greci," egli afferma, "a cui la vista di punizioni corporali crudeli era abituale, s'immaginavano il Salvatore pendente dalla croce con tutto i peso del corpo, l'addome gonfio, le ginocchia rilassate ed incurvate a sinistra, la testa abbassata, in lotta con i tormenti di una morte crudele. Il loro oggetto era perciò la sofferenza corporea in se stessa. Gli italiani invece, nei cui monumenti antichi, il che non è da trascurare, solo molto raramente si incontra la raffigurazione sia della Vergine col Bambino che del Crocefisso, erano soliti dare al Salvatore sulla croce una posizione diritta perseguendo dunque, come pare, l'idea della vittoria dello spirituale e non, come i greci, l'idea del soccombere del corporeo. Questa concezione innegabilmente piú nobile s'incontra molto presto in ambienti piú favoriti dell'Occcidente."

E a questi accenni devo qui limitarmi.

b) *La pittura italiana*

In secondo luogo, dobbiamo ricercare nel piú libero sviluppo della pittura *italiana* un altro carattere dell'arte. Questa pittura prende i suoi temi, oltre che dall'Antico e Nuovo Testamento e dalla vita di martiri e santi, in gran parte dalla mitologia greca, ed invece raramente dalla storia nazionale o, fatta eccezione per i ritratti, dal presente e dalla realtà della vita; con eguale rarità e solo tardi ed in modo isolato dal paesaggio naturale. Ma quel

che essa soprattutto arreca per la concezione e l'elaborazione artistica della sfera religiosa, è la *realtà vivente* dell'esistenza spirituale e corporea, in cui ora tutte le figure sono rese sensibili ed animate. Per questa vitalità, il principio fondamentale, dal punto di vista dello spirito, è quella serenità naturale, dal punto di vista fisico, quella bellezza corrispondente della forma sensibile, che già di per sé, come forma bella, palesa l'innocenza, la letizia, la verginità, la grazia naturale dell'animo, la nobiltà, la fantasia ed un'anima piena di amore. Se poi a questo naturale si aggiungono l'elevazione e l'abbellimento dell'interno ad opera dell'intimità della religione, ad opera del tratto spirituale di una pietà piú profonda, il quale anima e vivifica in questa sfera di salvezza la sicurezza e la compiutezza dell'esistenza qui già di per se piú decisa, allora abbiamo dinanzi un'armonia originaria della figura e della sua espressione, che, quando giunge a compimento, richiama vivamente, in questo regno del romantico e del cristiano, l'ideale puro dell'arte. Certamente anche entro una simile nuova concordanza l'intimità del cuore dev'essere l'elemento prevalente; ma quest'interno è un cielo dell'animo piú felice e piú puro, al quale resta meno faticosa e difficile la via del distacco dal sensibile e finito e del ritorno a Dio, anche se essa passa attraverso la concentrazione nel dolore piú profondo del pentimento e della morte. Questa relativa facilità ha luogo perché il dolore si concentra nella regione dell'anima, della rappresentazione, della fede, senza scendere nel campo dei desideri violenti, della barbarie ostinata, dell'indurito egoismo e peccato, e senza venire a lotta con questi nemici della beatitudine per raggiungere difficili vittorie. Si tratta di un passaggio che rimane ideale, di un dolore che nella sua sofferenza si comporta come un dolore sognante piuttosto che come un dolore che feri-

sce, si tratta di un soffrire piú astratto, piú ricco di anima, che entra nell'interno e pone tanto poco in rilievo i tormenti fisici quanto poco qui si palesano nel carattere delle forme del corpo e delle fisionomie i tratti della caparbietà, della rozzezza, dell'ostinatezza oppure i tratti di nature triviali e comuni, tratti i quali richiederebbero una lotta ostinata prima di poterli utilizzare per l'espressione della religione e della pietà. Questa meno contrastata intimità dell'anima, e questa piú originaria adeguatezza delle forme ad un simile interno costituiscono la chiarezza piena di grazia ed il godimento imperturbato che le opere veramente belle della pittura italiana non possono non procurarci. Come di una musica strumentale si dice che in essa vi è suono e canto, cosí qui aleggia su tutta la figura e su tutte le sue forme il puro canto dell'animo, una melodia penetrante; e come nella musica degli italiani e nei suoni del loro canto, quando le voci risuonano pure e senza dissonanze, in ogni particolarità e giro dell'accordo e della melodia è solo il godimeto della voce stessa ciò che risuona, cosí il tono fondamentale della loro pittura è questo autogodimento dell'anima amante. La medesima intimità, chiarezza e libertà la ritroviamo nei grandi poeti italiani. Già l'artistica assonanza delle rime nelle terzine, canzoni, sonetti e stanze, questo accordo che non solo soddisfa il bisogno dell'uniformità con un'unica ripetizione, ma conserva per la terza volta l'uniformità, è una libera eufonia che scorre per se stessa, per proprio godimento. La medesima libertà appare nel contenuto spirituale. Nei sonetti, nelle sestine, nelle canzoni del Petrarca non è il possesso reale dell'oggetto ciò a cui tende la brama del cuore, né vi è una considerazione o un sentimento a cui importi il reale contenuto e la cosa stessa e che vi si esprime in base ad un bisogno; qui invece è l'espri-

mersi stesso a costituire la soddisfazione; è l'amore che gode se stesso, che cerca la propria felicità nella sua melanconia, nei suoi lamenti, nelle sue descrizioni, nei suoi ricordi e nei suoi pensieri; è una brama che si soddisfa come brama e che con l'immagine, con lo spirito di colei che ama, possiede già pienamente l'anima con cui brama unirsi. Anche Dante, guidato dal suo maestro Virgilio attraverso l'Inferno e il Purgatorio, vede le cose piú tremende ed orride, è preso da paura, spesso scoppia in lacrime, ma passa oltre fiducioso e calmo, senza timori ed angosce, senza la contrarietà ed amarezza che fa dire: non dovrebbe essere cosí. Anzi i suoi stessi dannati posseggono ancora la beatitudine dell'eternità: "Io eterno duro"* sta scritto sulla porta dell'Inferno. Essi sono ciò che sono, senza pentimento e desideri, non parlano dei loro tormenti — questi, per cosí dire, non riguardano né noi né loro, giacché durano in eterno, — ma hanno presenti solo i loro atti e i loro sentimenti, saldamente uguali a se stessi, nei medesimi interessi, e senza lamenti né nostalgie.

Quando si è colto questo tratto di beata indipendenza e libertà dell'anima nell'amore, allora si capisce il carattere dei piú grandi pittori italiani. In questa libertà essi padroneggiano la particolarità dell'espressione, della situazione; portati da questa ala della pace intima, essi comandano alla forma, alla bellezza, al colore; anche nella rappresentazione piú determinata della realtà e del carattere, restando essi interamente sulla terra e spesso facendo o dando l'impressione di fare solo ritratti, ciò che essi creano sono prodotti di un altro sole, di un'altra primavera; sono rose che contemporaneamente fioriscono in cielo. Cosí in essi la bellezza non concerne solo la bel-

* In italiano nel testo.

lezza della figura, non concerne l'unità sensibile dell'anima con il corpo, unità che si riversa nelle forme sensibili del corpo, ma la bellezza riguarda proprio questo tratto dell'amore e della conciliazione in ogni figura, forma ed individualità del carattere. È la farfalla, la psiche, che nello splendore solare del suo cielo volteggia perfino sui fiori appassiti. Solo con questa bellezza ricca, libera, piena, essi sono stati in grado di riprodurre, nei nuovi, gli antichi ideali.

Tuttavia la pittura italiana non ha raggiunto di colpo e originariamente un simile livello di perfezione, ma prima di potervi pervenire ha percorso un lungo cammino. Eppure la pietà puramente innocente, il senso grandioso dell'intera concezione, la bellezza schietta della forma e l'intimità dell'anima sono spesso di maggiore rilievo proprio presso gli antichi maestri italiani, nonostante l'imperfezione dell'esecuzione tecnica. Ma nel secolo precedente si sono poco apprezzati questi maestri antichi, accusati di essere poco abili, aridi e poveri. Solo ai nostri giorni sono stati sottratti di nuovo all'oblio da dotti ed esperti d'arte, benché poi siano ora ammirati ed imitati con un amore eccessivo, che pretende di negare il progresso di uno sviluppo ulteriore sia di concezione che di manifestazione e non può quindi non giungere all'eccesso opposto.

Per quel che riguarda piú precisamente i momenti *storici* principali dello sviluppo della pittura italiana, fino alla fase della sua perfezione, intendo qui brevemente sottolineare solo i seguenti punti che sono importanti nella caratterizzazione dei lati piú essenziali della pittura e del suo genere di espressione.

α) Gl'italiani, dopo un primo periodo di rozzezza e barbarie, si staccarono con un nuovo slancio dal tipo, in complesso artigianale, diffuso dai bizantini. La cerchia

dei temi portati a raffigurazione non era però grande, e l'argomento principale rimase la dignità grave, la solennità, l'altezza religiosa. Ma già Duccio di Siena e Cimabue di Firenze cercarono, come testimonia il signor von Rumohr da competente conoscitore di questa epoca primitiva (*Ricerche Italiane*, II, p. 4), di accogliere in sé e ringiovanire il piú possibile nel proprio spirito le scarse tracce del disegno antico fondato sulla prospettiva e sull'anatomia, che si erano conservate specialmente nella pittura neogreca per imitazione meccanica di antiche opere d'arte cristiane. Essi " sentirono il valore di questi disegni, ma si sforzarono di addolcire quel che di stridente vi era nell'ossatura, paragonando questi tratti mal compresi con la vita, come noi dobbiamo presumere e pensare in considerazione dei loro risultati. " Questi sono però solo i primi sforzi dell'arte per uscire dal tipico, dal rigido, e giungere al vivo e a quel che è ricco di espressione individuale.

β) Il *secondo* passo fu fatto con il liberarsi da questi prototipi greci, con l'addentrarsi nell'umano e nell'individuale, rispetto a tutta la concezione e all'esecuzione, e nello stesso tempo con il proseguire verso una piú profonda adeguatezza dei caratteri e delle forme umane al contenuto religioso che dovevano esprimere.

αα) Qui in primo luogo dobbiamo far cenno della grande influenza esercitata da *Giotto* e dai suoi scolari. Giotto mutò tanto il precedente modo di preparare i colori, quanto trasformò la concezione e l'indirizzo della raffigurazione. I neogreci, come risulta dalle ricerche chimiche, si servirono verosimilmente della cera sia per legare i colori, sia come patina, e da ciò proveniva " il tono giallognolo-verdastro, offuscante, " che non si può spiegare solo con l'effetto della luce (*Ricerche Italiane*, I, p. 312). Giotto rifiutò totalmente questo mezzo vischioso

di legare i colori proprio ai pittori greci, e passò ad un procedimento consistente nello stemperare i colori con il latte schiarito di giovani germogli e di fichi immaturi, e con altre colle di basso contenuto oleoso, che i pittori italiani del primo medioevo avevano forse usato prima di ritornare ad una piú stretta imitazione dei bizantini (*Ricerche Italiane*, II, p. 43; I, 312). Questo mezzo di coesione non esercitava sui colori un influsso oscurante, ma li lasciava invece chiari e nitidi. Piú importante però fu la trasformazione introdotta da Giotto nella pittura italiana nei riguardi della *scelta* dei temi e del *modo di manifestarli*. Già Ghiberti celebra di Giotto il fatto che egli avesse abbandonato la rozza maniera dei greci, e, senza oltrepassare la misura, introdotto naturalezza e grazia (*Ricerche Italiane*, II, p. 42). Anche Boccaccio (*Decamerone*, Giornata VI, novella V) dice di lui che la natura non produce nulla che Giotto non sapesse riprodurre al punto da dare l'illusione della realtà. Nelle pitture bizantine si può scoprire appena una traccia di intuizione della natura: Giotto fu colui che si indirizzò al presente ed al reale e confrontò le figure e gli effetti, che intraprendeva a raffigurare, con la vita stessa quale si svolgeva intorno a lui. A questa tendenza si accompagna la circostanza che, al tempo di Giotto, in generale non solo i costumi erano diventati piú liberi, la vita piú lieta, ma venivano anche ad essere venerati molti nuovi santi che erano vissuti in tempi vicini a quelli del pittore. Furono questi che Giotto, nel suo orientamento verso la realtà presente, scelse particolarmente ad oggetto della sua arte, cosicché nello stesso contenuto era di nuovo implicita l'esigenza di attendere alla naturalità dell'apparenza corporea, alla rappresentazione di caratteri, azioni, passioni, situazioni, atteggiamenti e movimenti piú determinati. Ciò che andò relativamente perduto con

tale sforzo, è la grandiosa serietà sacra che stava a fondamento della fase precedente dell'arte. Il mondano guadagna posto ed estensione; ed infatti Giotto, ubbidendo alla tendenza del suo tempo, concesse luogo, accanto al patetico, anche al burlesco, cosicché il signor von Rumohr giustamente dice (*Ricerche Italiane*, vol. II, p. 73) che " in queste circostanze non so cosa vogliano alcuni, che con tutte le forze hanno sostenuto che l'orientamento e le opere di Giotto sono la cosa piú sublime dell'arte moderna. " Avere indicato il punto giusto per valutare Giotto è il grande merito di questo competente studioso, che nello stesso tempo richiama l'attenzione sul fatto che Giotto, pur nel suo indirizzarsi alla naturalità e all'umanizzazione, rimane pur sempre in una fase nell'insieme poco elevata.

ββ) La pittura, con questo modo di sentire promosso da Giotto, fece dei progressi. La raffigurazione tipica di Cristo, degli apostoli e degli eventi piú significativi di cui danno notizia i Vangeli, fu messa sempre di piú in secondo piano, mentre si ampliava per un altro lato la cerchia dei temi. Infatti (*Ricerche Italiane*, II, p. 213) " tutte le mani erano occupate a dipingere le fasi di passaggio contenute nella vita, passaggio dei santi moderni: la loro precedente mondanità, il subitaneo risveglio della coscienza della santità, l'avvio ad una vita di pietà e di ritiro, i miracoli compiuti in vita e particolarmente quelli dopo la morte, nella cui raffigurazione, come è implicito nelle condizioni esterne dell'arte, l'espressione dell'affetto del vivente prevaleva sull'indicazione della miracolosità invisibile. " Ma neanche gli avvenimenti della vita e della passione di Cristo furono trascurati. Specialmente la nascita e l'educazione di Cristo, la Madonna col Bambino, si elevarono ad argomenti preferiti e furono sempre piú trasposti nella viva atmosfera familiare, in

un tono tenero ed intimo, nell'elemento umano e ricco di sentimento, mentre anche " nei temi tratti dalla Passione non era piú sottolineato il sublime ed il vittorioso bensí solo il lato commovente: la conseguenza immediata di quell'esaltato inebriarsi della partecipazione sentimentale ai dolori terreni del Redentore, a cui San Francesco con l'esempio e l'insegnamento aveva conferito una energia nuova, fino allora sconosciuta."

Riguardo all'ulteriore progresso, a metà circa del XV sec., due nomi particolarmente vanno fatti, *Masaccio e Fiesole.** Ciò che infatti nel progressivo immedesimarsi del contenuto religioso nelle forme viventi della figura umana e dell'espressione ricca d'anima dei tratti umani costituí la cosa importante, fu da un lato, come dice Rumohr (II, p. 234), un maggiore arrotondamento di tutte le forme, e dall'altro "una penetrazione piú profonda nella distribuzione, nella connessione e nelle svariate gradualità dell'incanto e del significato delle forme del volto umano." Nella soluzione di questo problema artistico, la cui difficoltà in quell'epoca poteva oltrepassare le forze di *un solo* artista, Masaccio ed Angelico da Fiesole si divisero il compito: "Massaccio intraprese la ricerca del chiaroscuro, dell'arrotondamento e del dispiegamento di figure coordinate; Angelico da Fiesole invece intraprese lo studio della connessione interna, del significato immanente ai tratti del volto umano, di cui egli rivelò per primo alla pittura i tesori": Masaccio, non sforzandosi di cercar la grazia, ma con concezione grandiosa, con virilità e avvertendo l'esigenza di un'unità piú radicale, Angelico da Fiesole con il fervore di un amore religioso, lontano dal mondo, con claustrale purezza della dispo-

* Cosí nel testo. Si tratta di Angelico da Fiesole.

sizione d'animo, con elevatezza e santificazione dell'anima. Come infatti racconta Vasari, egli mai dipinse senza aver prima pregato con intimità e mai raffigurò le sofferenze del Redentore senza scoppiare in lacrime (*Ricerche Italiane*, II, p. 252). Cosí da un lato fu la vitalità e naturalità piú elevata ciò che si trattava di tenere fermo in questo progresso della pittura, mentre dall'altro la profondità dell'animo pio, la candida intimità dell'anima nella fede non già vennero meno, ma anzi prevalsero sulla libertà, l'abilità, la verità naturale e la bellezza della composizione, dell'atteggiamento, del panneggio, del colore. Se l'ulteriore sviluppo seppe raggiungere un'espressione di gran lunga piú elevata e piú piena dell'interiorità spirituale, l'epoca in discussione però non fu oltrepassata nella purezza e innocenza di disposizione religiosa d'animo e nella grave profondità di concezione. Numerosi dipinti di questa epoca possono avere per noi qualcosa di scostante per il loro colore, la disposizione dei gruppi ed il disegno, in quanto le forme di vitalità che sono usate per manifestare la religiosità dell'interno, appaiono ancora non perfettamente idonee per questa espressione; ma dal punto di vista del sentire spirituale, da cui nacquero quelle opere d'arte, la purezza ingenua, la confidenza con la piú intima profondità del contenuto veramente religioso, la sicurezza di un amore fiducioso, anche nelle angustie e nel dolore, e spesso anche la grazia dell'innocenza e della beatitudine tanto meno debbono essere misconosciute, in quanto le epoche seguenti, pur progredendo riguardo ad altri aspetti del perfezionamento artistico, non hanno riacquistato questi vantaggi originari, una volta ch'essi andarono perduti.

γγ) Un *terzo* punto che nel cammino ulteriore si aggiunge a quelli su accennati riguarda l'ampiezza maggiore raggiunta nei confronti dei temi, che con senso

rinnovato furono accolti nella raffigurazione. Come nella pittura italiana il sacro di per sé già si era avvicinato alla realtà per il fatto che erano proclamati santi uomini vissuti in epoca vicina a quella del pittore, cosí ora l'arte include nel suo regno anche la restante realtà attuale. Infatti la pittura, da quella fase di pura intimità e pietà avente come fine solo l'espressione di questa animazione religiosa, procede ora via via fino ad associare la vita mondana esteriore con i temi religiosi. La confidenza in sé, lieta e piena di forza, dei cittadini con la loro operosità, i loro mestieri e commerci, la loro libertà, il loro coraggio virile ed il loro patriottismo, il benessere della vita presente lieta di sé, questo rinato piacere che l'uomo trae dalla sua virtú e dalla sua arguta letizia, questa riconciliazione con il reale da parte dello spirito interno e della forma esterna, fu ciò che penetrò e si affermò nella concezione e raffigurazione artistica. In tal senso noi vediamo divenire vivo l'amore per sfondi naturali, panorami di città, ambienti formati da chiese e palazzi. I ritratti reali di celebri dotti, amici, uomini di stato, artisti e altre persone che si erano guadagnato il favore del loro tempo per spirito e serenità, trovano posto nelle situazioni religiose. Tratti presi dalla vita familiare e civile vengono utilizzati con maggiore o minore libertà e abilità, e, se pure lo spirituale del contenuto religioso rimane la base, tuttavia l'espressione della pietà non fu piú isolata per sé, ma fu legata alla vita piú piena della realtà e dell'ambito mondano (cfr. *Ricerche Italiane*, vol. II, p. 282). Certo con questa tendenza l'espressione della concentrazione religiosa e della sua pietà intima viene indebolita, ma l'arte, per giungere al suo culmine, ha avuto bisogno anche di questo elemento mondano.

γ) Da questa fusione della realtà vivente piú piena

con la religiosità interna dell'animo scaturí un nuovo compito spirituale che fu risolto completamente solo dai grandi artisti del XVI secolo. Infatti si trattava ora di accordare l'intimità ricca di anima, la gravità e maestà della religiosità, con quel senso della vitalità della presenza fisica e spirituale dei caratteri e delle forme, affinché la figura corporea con la sua posizione, movimento e colore non restasse una semplice ossatura esteriore, ma divenisse in se stessa ricca di anima e viva e apparisse come egualmente bella all'interno e all'esterno nell'espressione compiuta di tutte le parti.

Fra i maestri piú eminenti che tesero a questa meta, va citato in primo luogo *Leonardo da Vinci*. Egli infatti non solo con una quasi pedante accuratezza e finezza d'intelligenza e sentimento penetrò piú che non altri prima di lui nello studio delle forme del corpo umano e nell'anima della loro espressione, ma raggiunge pure, con un'analisi egualmente profonda della tecnica pittorica, una grande sicurezza nell'uso dei mezzi che il suo studio gli aveva messo a disposizione. E al contempo egli seppe conservare una gravità riverente per la concezione dei suoi temi religiosi, cosicché le sue figure, per quanto mostrino di tendere alla parvenza di una esistenza reale piú piena e conchiusa e mostrino l'espressione di una gioiosità dolce, sorridente nel loro sembiante e nei loro movimenti aggraziati, pur non mancano della maestosità che è richiesta dal rispetto per la dignità e la verità della religione (cfr. *Ricerche Italiane*, vol. II, p. 308).

Ma la piú pura perfezione in questa sfera è stata raggiunta solo da *Raffaello*. Il signor von Rumohr attribuisce alla scuola umbra fin dalla metà del sec. XV una grazia segreta a cui si apre ogni cuore, e cerca di spiegare questa attrattiva sia con la profondità e la delicatezza del sentimento, come anche con la meravigliosa unione in

cui quei pittori seppero portare reminiscenze vaghe delle piú antiche tendenze dell'arte cristiana con le rappresentazioni piú dolci del presente recente, superando a questo riguardo i loro contemporanei toscani, lombardi e veneziani (*Ricerche Italiane*, vol. II, p. 310). Anche Pietro Perugino, il maestro di Raffaello, seppe appropriarsi questa espressione "di una purezza di animo senza macchie e di una totale dedizione a delicati sentimenti dolcemente dolorosi e sognanti," riuscendo a fonderla con l'oggettività e vitalità delle forme esterne e con la penetrazione nel reale e nel singolo, quale era stata elaborata soprattutto dai fiorentini. Ora Raffaello, partendo dal Perugino al cui gusto e stile appare ancora legato nei suoi lavori giovanili, perviene alla piú completa realizzazione dell'esigenza su accennata. In lui infatti il piú elevato e ortodosso sentimento dei temi religiosi, la piena conoscenza e l'osservazione amorevole dei fenomeni naturali in tutta la vitalità dei loro colori e della loro forma, si uniscono con l'eguale senso per la bellezza degli antichi. Questa grande ammirazione per la bellezza ideale degli antichi non lo portò però ad imitare e ad usare passivamente le forme che la scultura greca aveva sviluppato in modo cosí perfetto. Egli, invece, accolse solo in generale il principio della loro libera bellezza, che in lui fu compenetrata da cima a fondo da una vitalità pittoricamente individuale e da una piú profonda anima dell'espressione, e inoltre da una aperta e serena chiarezza e accuratezza di rappresentazione fino ad allora sconosciuta agli italiani. Nello sviluppare e nel riunire questi elementi fondendoli in eguale misura, egli toccò la cima della sua perfezione. *Correggio* invece fu superiore per l'incanto magico del chiaroscuro, per la delicatezza e la grazia spirituale dell'animo, delle forme, dei movimenti, della disposizione dei gruppi, mentre *Tiziano*

fu ancora piú grande nella ricchezza della vitalità naturale, nel chiarore luminoso, nell'ardore, nel calore, nella forza della colorazione. Non vi è nulla di piú amabile che l'ingenuità di Correggio, la quale è di una grazia non naturale, ma religiosa e spirituale; e niente vi è di piú dolce della sua bellezza ed innocenza sorridente e inconsapevole.

La perfezione pittorica di questi grandi maestri è un apogeo dell'arte, quale può essere attinto una sola volta da un popolo nel corso dell'evoluzione storica.

c) *La pittura olandese e tedesca*

Per quel che riguarda, *in terzo luogo*, la pittura tedesca, noi la possiamo riunire con quella olandese in un'unica trattazione.

La differenza generale nei riguardi della pittura italiana consiste qui nel fatto che né tedeschi, né olandesi hanno voluto o potuto da se stessi pervenire a quelle libere forme ed espressioni ideali a cui corrisponde interamente il passaggio alla bellezza spirituale trasfigurata. Ma in luogo di ciò essi per un lato elaborano l'espressione della profondità del sentimento e della conchiusione soggettiva dell'animo; e per l'altro aggiungono a questa intimità della fede la particolarità piú dispiegata del carattere individuale che ora non mostra solo l'esclusiva occupazione interna con gli interessi della fede e della salute dell'anima, ma mostra anche come gli individui raffigurati si curano della mondanità, si affannano intorno alle cure della vita e acquistano in questo difficile lavoro virtù mondane, fedeltà, costanza, dirittura, fermezza cavalleresca e solidità borghese. Insieme con questo sentire che è maggiormente immerso nel limitato, troviamo qui al

contempo, soprattutto presso i tedeschi e in opposizione alle forme e ai caratteri, di per sé piú duri, della pittura italiana, piuttosto l'espressione di una ostinatezza formale di nature caparbie che o si oppongono a Dio con l'energia dell'arroganza e con brutale ostinatezza, oppure sono costrette a farsi violenza per districarsi con laboriosa fatica dalla loro limitatezza e rozzezza e lottare per arrivare alla riconciliazione religiosa, di modo che le profonde ferite che essi devono infliggere al loro interno vengono anche ad apparire nell'espressione della loro pietà.

Riguardo a notazioni piú precise mi limiterò ad attirare l'attenzione su alcuni punti principali che sono importanti nei confronti dell'antica scuola olandese in vista del suo differenziarsi dalla scuola dell'alta Germania e dai successivi maestri olandesi del XVII sec.

a) Fra gli olandesi antichi spiccano in particolare, e già all'inizio del XV sec., i fratelli *Van Eyck*, Uberto e Giovanni, la cui eccellenza è stata rivalutata solo nella nostra epoca. Essi sono noti come gl'inventori, o almeno come i veri primi perfezionatori, della pittura ad olio. Dato il grande passo in avanti che essi fecero, si potrebbe credere che, partendo dai primi inizi, si dovesse qui scoprire una successione graduale di perfezionamenti. Ma non c'è nessun documento artistico che testimoni un simile graduale progresso. Ci troviamo qui innanzi, almeno nella misura in cui oggi conosciamo le cose, tutto in una volta e all'inizio e alla perfezione. Difficilmente infatti si può dipingere in modo piú eccellente di quanto fecero questi due fratelli. Inoltre le opere rimaste, in cui già il tipico viene messo da parte e oltrepassato, non solo provano una grande maestria nel disegno, nell'atteggiamento, nella disposizione dei gruppi, nella caratteristica interna ed esterna, nel calore, chiarezza, armonia e finez-

za di colore, e nella grandiosità e conchiusione della composizione; ma in tali opere anche tutta la ricchezza della pittura nei riguardi dell'ambiente naturale, del contorno architettonico, dello sfondo, dell'orizzonte, del lusso e della varietà delle stoffe, dei vestiti, delle armi, degli ornamenti, ecc., è trattata già con tale fedeltà, con tal senso del pittorico e con tale virtuosità che i secoli successivi, almeno per quanto riguarda l'accuratezza e la verità, non hanno da offrire nulla di piú perfetto. Tuttavia noi siamo piú attirati dai capolavori della pittura italiana, quando li confrontiamo a queste opere olandesi, perché gli italiani, pur avendo anch'essi piena intimità e religiosità, sono però superiori per libertà e bellezza spirituale della fantasia. Certo le figure della pittura olandese rallegrano anch'esse per innocenza, ingenuità e pietà, e anzi per profondità di animo oltrepassano in parte i migliori fra gli italiani, ma i maestri olandesi non hanno potuto elevarsi alla stessa bellezza di forma e alla stessa libertà di anima. In particolare, le loro figure di Cristo bambino sono mal fatte, e gli altri loro caratteri, uomini e donne, pur palesando entro l'espressione religiosa al contempo una solidità di interessi mondani santificata dalla profondità della fede, tuttavia apparirebbero, al di sopra o meglio al di sotto di questa loro pietà, insignificanti e incapaci, per cosí dire, di essere in sé liberi, pieni di fantasia ed estremamente ricchi di spirito.

β) *Un secondo* aspetto che merita attenzione è il passaggio dalla piú quieta e riverente pietà alla raffigurazione di martirii e al brutto della realtà in generale. In tal campo si sono distinti particolarmente i maestri dell'*Alta Germania*, quando essi hanno messo in rilievo con grande energia, in scene tratte dalla Passione, la rozzezza della soldataglia, la malvagità delle beffe, la barbarie dell'odio verso Cristo nel corso della sua Passione e Mor-

te, caratterizzando questi aspetti con la raffigurazione di bruttezze e deformazioni che corrispondono, come forme esterne, alla abbiezione interna del cuore. Il bello e riposante effetto di una pietà quieta, intima, è posto in secondo piano, e nell'agitazione imposta dalle situazioni suddette si giunge a deformazioni orribili, a gesti selvaggi e a passioni sfrenate. Dato il gran numero di figure che si accalcano e la prevalente rozzezza dei caratteri, molto facilmente in tali quadri manca un'armonia interna sia di composizione che di colore, cosicché, specialmente nel primo risveglio del gusto per l'antica pittura tedesca e dato che il perfezionamento della tecnica fu in quei quadri nell'insieme scarso, si commisero molti errori di datazione nei confronti di tali opere. Esse vennero infatti considerate piú antiche che non i quadri, piú perfette, dell'epoca di Van Eyck, mentre per lo piú sono invece di epoca posteriore. Tuttavia i maestri dell'Alta Germania non si arrestarono esclusivamente a queste manifestazioni, ma trattarono egualmente i temi religiosi piú vari e seppero, come, p. es., Albrecht Dürer, vittoriosamente sottrarsi, anche riguardo a situazioni tratte dalla Passione, all'estremo della semplice rozzezza, conservando anche in simili temi una nobiltà interna ed una libertà e conchiusione esterna.

γ) L'ultima fase raggiunta dall'arte tedesca ed olandese è l'immedesimazione totale nel *mondano* e quotidiano, e il connesso *dispiegarsi* della pittura nei generi piú vari di rappresentazione, i quali si separano l'uno dall'altro e si sviluppano unilateralmente sia nei riguardi del contenuto che nella trattazione. Già nella pittura italiana è avvertibile il passaggio dalla grandezza semplice dell'adorazione alla mondanità sempre piú prevalente, che però in tal caso, come, p. es., in Raffaello, da una parte rimane compenetrata da religiosità, dall'altra è

limitata e tenuta insieme dal principio della bellezza antica, mentre il corso ulteriore è piú una dispersione maggiormente superficiale o una riproduzione eclettica di forme e modi di dipingere che non un dispiegarsi verso la rappresentazione di oggetti di ogni genere, seguendo il filo conduttore della colorazione. L'arte tedesca ed olandese invece ha percorso nel modo piú determinato e sorprendente l'intera cerchia del contenuto e dei modi di trattazione: essa va dai quadri destinati alle chiese e del tutto tradizionali, da singole figure e busti, fino a rappresentazioni ricche di significato, di pietà e di devozione, e fino alla loro animazione e al loro dispiegarsi in composizioni e scene maggiori. Ma anche in quest'ultime la libera caratterizzazione delle figure, la vitalità accresciuta da cortei, servi, da casuali persone della comunità, dagli ornamenti dei vestiti e del vasellame, e inoltre la ricchezza dei ritratti, le opere di architettura, gli ambienti naturali, visioni panoramiche di chiese, strade, città, fiumi, boschi, montagne sono ancora riuniti e sorretti dalla base religiosa. È questo il centro che viene ora a mancare, cosicché la cerchia degli oggetti, che finora erano tenuti in uno, si scompone, e le particolarità nella loro singolarità e accidentalità specifiche di mutamento e trasformazione gli si offrono ad essere concepite e dipinte nel modo piú vario.

Per valutare completamente quest'ultima sfera, come abbiamo fatto per le altre, dobbiamo ancora una volta guardare piú da vicino alla condizione nazionale da cui essa ha tratto origine. Del passaggio dagli argomenti attinenti alla Chiesa e dalle visioni e figurazioni della pietà alla gioia data dal mondano come tale, dagli oggetti e dai fenomeni particolari della natura, dalla vita domestica nella sua onorabilità, nel suo buonumore e nella sua quieta limitatezza, dalle solennità nazionali, dalle feste

e dai cortei, dalle danze contadine, dai divertimenti delle sagre e dalle baldorie, noi dobbiamo qui dare la seguente giustificazione. La *Riforma* era penetrata in Olanda; gli olandesi erano divenuti protestanti e avevano vinto il dispotismo ecclesiastico e monarchico spagnolo. Dal punto di vista dei rapporti politici, anzi, non troviamo qui né un'alta nobiltà che scaccia il suo principe e tiranno o gli perscrive leggi, né un popolo di agricoltori e di contadini oppressi, che si ribellano come gli svizzeri. La maggior parte degli olandesi, gente che aveva compiuto atti di coraggio in terra e gesta ardite sul mare, erano invece degli industriosi borghesi benestanti che, contenti della loro attività, non aspiravano a cose alte, ma che, quando si trattò di difendere la libertà dei loro diritti onestamente acquisiti, dei privilegi particolari delle loro province, delle loro città e delle loro corporazioni, insorsero con ardita fiducia in Dio, nel loro coraggio e nella loro intelligenza, e senza lasciarsi intimidire dall'enorme prestigio del dominio spagnolo su mezzo mondo si esposero ad ogni pericolo, versarono valorosamente il sangue e con questa retta audacia e costanza si conquistarono vittoriosamente la loro autonomia religiosa e civile. Se noi possiamo chiamare *tedesca* una particolare tendenza dell'anima, tale è questa condizione borghese, fiduciosa, benestante e animosa, che ha il senso di sé, ma senza orgoglio, che nella sua pietà non è semplicemente esaltata e bigotta bensí rimane legata al mondano con pietà concreta, che resta nella sua ricchezza schietta e soddisfatta, con abitazioni ed ambienti semplici, mantiene grazia e nettezza, rivolge ogni attenzione e trova soddisfazione in tutte le sue situazioni, e pur nella sua indipendenza e progrediente libertà sa al contempo conservare imperturbata la fedeltà agli antichi costumi e alla solidità avita.

Questa popolazione intelligente, artisticamente dotata,

vuole ora gioire anche nella pittura di questa essenza robusta quanto retta, sobria e agiata; vuole godere anche nei suoi quadri in tutte le situazioni possibili, la lindura delle sue città, delle sue case, dei suoi mobili, godere della sua pace familiare, della sua ricchezza, dell'abbigliamento rispettabile delle sue donne e dei suoi figli, dello splendore delle sue feste politiche, dell'ardire dei suoi marinai, della rinomanza del suo commercio e delle sue navi che navigano sugli oceani di tutto il mondo. E proprio questo senso di una esistenza retta e serena è ciò che i maestri olandesi apportano anche per gli oggetti naturali, legando in tutte le loro produzioni pittoriche alla libertà e fedeltà di concezione, all'amore per quel che apparentemente è di poco conto e momentaneo, alla freschezza di una visione aperta ed alla concentrazione indisturbata di tutta l'anima in quel che è piú conchiuso e limitato, la massima libertà di composizione artistica, un fine sentimento anche per quel che è secondario e la cura perfetta dell'esecuzione. In scene tratte da avvenimenti di guerra o dalla vita militare, in incontri in osterie, in occasioni di nozze e altre feste contadine, nella rappresentazione di tratti di vita domestica, in ritratti ed oggetti naturali, in paesaggi, animali, fiori ecc., questa pittura ha nel modo piú eccellente e con la piú grande verità d'arte sviluppato da un lato la magia e l'incanto coloristico della luce, dell'illuminazione e della colorazione, dall'atro la caratteristica interamente viva. E quando da ciò che è senza significato ed accidentale essa procede a rappresentare anche il mondo contadino, la natura rozza e comune, queste scene appaiono cosí completamente compenetrate da una schietta letizia e gaiezza, che questa letizia e schiettezza, e non il volgare che è solo tale e quindi cattivo, costituiscono l'oggetto ed il contenuto vero e proprio. Noi perciò non ci vediamo dinanzi sen-

timenti e passioni volgari, ma l'elemento contadinesco e vicino alla natura che v'è nei ceti inferiori e che è gaio, malizioso e comico. In questa sfrenatezza priva di preoccupazioni è implicito il momento ideale: è la domenica della vita che tutto eguaglia e che allontana ogni cattiveria; persone che sono cosí cordialmente di buon umore non possono essere del tutto cattive e basse. A questo proposito non è la stessa cosa che il male compaia solo momentaneamente o come tratto fondamentale di un carattere. Presso gli olandesi il comico distrugge ciò che vi è di malvagio nella situazione, e noi comprendiamo subito che i caratteri possono essere anche qualche cosa di diverso da ciò in cui in questo momento sono dinanzi a noi. Una simile serenità e comicità costituiscono il valore inestimabile di questi quadri. Se oggi invece si vuole essere piccanti in quadri dello stesso genere, vi si raffigura di solito qualcosa di intimamente volgare, cattivo e malvagio, senza che intervenga la conciliazione del comico. P. es., una cattiva donna litiga con il marito ubriaco nell'osteria, e fa ciò in modo veramente pungente. Si vede qui allora, come ho già prima indicato, nient'altro se non che l'uomo è un cattivo soggetto e la donna una vecchia biliosa.

Se noi guardiamo ai maestri olandesi da questo punto di vista, non penseremo piú che la pittura avrebbe dovuto astenersi da simili temi e rappresentare invece solo gli antichi dèi, miti e favole oppure Madonne, Crocefissioni, martiri, papi, santi e sante. Ciò che è proprio di ogni opera d'arte è proprio anche della pittura: l'intuizione di ciò che in generale è nell'uomo, nello spirito e nel carattere umano, di ciò che l'*uomo* è e di ciò che *quest*'uomo determinato è. Tale concezione della interna natura umana e delle sue viventi forme ed apparenze esterne, questa schietta gioia e libertà artistica, questa freschezza e

serenità della fantasia e questa sicura arditezza di esecuzione, costituiscono qui il tratto poetico fondamentale che compenetra le opere della maggior parte dei pittori olandesi appartenenti a questa cerchia. Nelle loro opere d'arte si possono studiare e conoscere la natura umana e gli uomini. Oggi però siamo costretti ad aver dinanzi troppo spesso ritratti e quadri storici in cui si vede a prima vista che, nonostante ogni somiglianza con persone ed individui reali, l'artista non sa né che cosa sia l'uomo ed il colore umano, né che cosa siano le forme in cui l'uomo esprime *il fatto* di essere uomo.

La musica

Se noi diamo uno sguardo al cammino fin qui percorso nel seguire lo sviluppo delle arti particolari, vediamo che abbiamo iniziato con l'*architettura*. Essa era l'arte piú incompleta, giacché la trovammo incapace di manifestare in adeguata presenza lo spirituale nella materia solo pesante che essa prende come elemento sensibile e tratta secondo le leggi della gravità; e perciò dovemmo confinarla nella sua attività di preparare, partendo dallo spirito, un ambiente esterno artistico per lo spirito nella sua esistenza reale, vivente.

La *scultura*, in *secondo luogo*, faceva invece sí a suo oggetto lo spirituale stesso, ma non come carattere particolare, né come interiorità soggettiva dello spirito, bensí come la libera individualità che non si separa né dal contenuto sostanziale, né dall'apparenza corporea dello spirituale, ma, come individuo, passa a manifestazione solo nella misura in cui ciò è richiesto dalla vivificazione individuale di un contenuto in se stesso essenziale e, come interno spirituale, compenetra le forme corporee solo nella misura in cui lo ammette l'unione indivisa dello spirito con la sua forma naturale a lui corrispondente. Quest'identità, necessaria alla scultura, dello spirito che è per sé solo nel suo organismo *corporeo* — invece che nell'elemento della propria *interiorità* — conferisce a questa arte il compito di conservare ancora come materiale la materia pesante, ma non di plasmare la forma

di questa, come fa l'architettura, ad ambiente semplicemente organico secondo le leggi del gravare e del sorreggere, bensí di trasformarla invece nella bellezza classica adeguata allo spirito ed alla sua plastica ideale.

A questo riguardo la scultura si è mostrata particolarmente idonea a far divenire vivi in opere d'arte il contenuto ed il genere di espressione della forma d'arte *classica*, mentre l'architettura, di qualsiasi contenuto si sia potuta servire, nelle sue manifestazioni non ha oltrepassato il tipo fondamentale di un'allusione solo *simbolica*. Ma noi ora, *in terzo luogo*, con la pittura entriamo nell'ambito del *romantico*. Infatti nella pittura, se è vero che la *figura esterna* è ancora il mezzo con cui si palesa l'interno, questo interno è però la *soggettività particolare*, ideale, l'animo che dalla sua esistenza corporea è ritornato in sé, la passione ed il sentimento soggettivi del carattere e del cuore, che non si effondono piú totalmente nella forma esterna, ma riflettono in questa proprio l'essere per sé interiore dello spirito e il suo avere a che fare con l'ambito delle proprie condizioni, finalità ed azioni. Sulla base di questa interiorità del proprio contenuto, la pittura non può accontentarsi della materia per un lato configurata solo come pesante, e per l'altro non particolarizzata e da cogliere solo secondo la sua *figura*; essa deve invece scegliersi come mezzo di espressione sensibile solo la parvenza della materia e la *parvenza del colore*. Tuttavia il colore c'è solo per render visibili, per far apparire forme e figure *spaziali* come esistenti in una realtà vivente, e per farle ancora apparire anche quando l'arte del dipingere si sviluppa fino a divenire una magia della colorazione, in cui l'oggettività incomincia, per cosí dire, a svanire e l'effetto non è quasi piú dato da qualcosa di materiale. Per quanto dunque la pittura si sviluppi fino alla libertà, piú ideale, della parvenza, che non è piú le-

gata alla forma come tale, ma è in grado di muoversi per se stessa nel proprio elemento, nel gioco dei riflessi, nella magia del chiaroscuro, tuttavia questa magia di colori è pur sempre di natura spaziale, una parvenza la quale si basa su una esteriorità reciproca ed è quindi *sussistente.*

1. Ma se l'interno, come è già accaduto nel principio della pittura, deve in effetti palesarsi come interiorità *soggettiva*, il materiale veramente corrispondente non deve essere di tal genere che abbia per sé ancora sussistenza. Con ciò otteniamo una estrinsecazione e comunicazione nel cui elemento sensibile l'oggettività non entra come figura spaziale dotata di persistenza, e noi abbiamo bisogno di un materiale che nel suo essere per altro è senza consistenza e sparisce appena sorge ed esiste. Questa cancellazione non già di *una* sola dimensione spaziale, ma della spazialità totale in generale, questo completo ritirarsi nella soggettività sia dal punto di vista dell'interno che dell'esterno, è prodotto dalla seconda arte romantica: la *musica.* A questo riguardo essa costituisce il centro vero e proprio di quella manifestazione che assume il soggettivo come tale sia a contenuto che a forma. Infatti essa come arte, pur portando a comunicazione l'interno, rimane tuttavia essa stessa soggettiva nella sua oggettività cioè non lascia, come le arti figurative, divenire per sé libera l'estrinsecazione a cui si dischiude, né la fa pervenire ad una esistenza in sé quietamente sussistente. Invece elimina questa esistenza come oggettività e non concede all'esterno di appropriarsi, come tale, una salda esistenza di fronte a noi.

In quanto però questa eliminazione dell'oggettività spaziale come mezzo di manifestazione è un abbandono di tale oggettività, il quale ancora proviene dalla spazialità sensibile stessa delle arti figurative, questa negazione deve altrettanto verificarsi nella *materialità* fin qui quieta-

mente per sé sussistente, proprio come la pittura nel di lei campo ha ridotto le dimensioni spaziali della scultura alla sola superficie. L'eliminazione dello spaziale consiste perciò qui solo nel fatto che un determinato materiale sensibile rinunzia alla sua quieta esteriorità reciproca, entra in movimento, e tuttavia in *siffatta guisa* vibra in sé che ogni parte del corpo coerente non solo muta il proprio posto, ma tende a ricollocarsi nello stato precedente. Il risultato di questo vibrare oscillante è il *suono*, il materiale della musica.

Con il suono la musica abbandona l'elemento della forma esterna e della sua intuibile *visibilità*, ed ha quindi bisogno, per concepire le sue produzioni, anche di un altro organo soggettivo, l'*udito*, che appartiene, come la vista, ai sensi *teorici* e non a quelli pratici, ed è, anzi ancora piú ideale della vista. Infatti la contemplazione quieta, senza brama, di opere d'arte, lascia sí sussistere in quiete gli oggetti per sé, come esistono, senza volerli annullare, ma quel che essa coglie non è ciò che è in se stesso idealmente posto, bensí, al contrario, quel che si è mantenuto nella propria esistenza sensibile. L'orecchio, invece, senza volgersi praticamente verso gli oggetti, percepisce il risultato di quella interna vibrazione del corpo, con cui viene ad apparire non piú la quieta forma materiale, ma la prima e piú ideale sfera dell'anima. Ora, essendo la negatività in cui qui entra il materiale vibrante, per un verso un'eliminazione della condizione spaziale, ed eliminazione a sua volta eliminata dalla reazione del corpo, l'estrinsecazione di questa duplice negazione, il suono, è un'esteriorità che si sopprime nel suo sorgere con la sua stessa esistenza e sparisce in se stessa. Con questa doppia negazione dell'esteriorità, contenuta nel principio del suono, questo corrisponde alla soggettività interna, in quanto il risuonare, che in sé e

per sé è già qualcosa di piú ideale della corporeità per sé realmente sussistente, rinuncia anche a questa esistenza piú ideale, divenendo con ciò un genere di estrinsecazione conforme all'interno.

2. Se noi ora chiediamo, invece, di che natura deve essere l'interno perché possa dal canto suo mostrarsi adeguato al risuonare e ai suoni, abbiamo già visto che il suono per sé, preso come oggettività reale, di contro al materiale delle arti figurative è interamente astratto, Marmo e colore accolgono in sé le forme di un vasto e multiforme mondo di oggetti, che essi manifestano secondo la sua esistenza reale; ma i suoni non possono far ciò. Per l'espressione musicale è perciò idoneo soltanto l'interno del tutto inoggettivo, la soggettività astratta come tale. Questa è il nostro Io interamente vuoto, l'Io senza altro contenuto. Il compito principale della musica perciò consisterà nel far risuonare non il mondo stesso degli oggetti, ma al contrario il modo con cui l'Io piú intimo è in sé mosso secondo la sua soggettività ed anima ideale.

3. Lo stesso vale per l'*effetto* della musica. Ciò a cui essa si rivolge, è l'estrema interiorità soggettiva come tale, poiché la musica è l'arte dell'animo che immediatamente si volge all'animo stesso. La pittura, p. es., come abbiamo visto, può certo anch'essa esprimere in fisionomie e figure la vita interna, gli impulsi, gli stati e le passioni del cuore, le situazioni, i conflitti ed il destino delle anime, ma quel che abbiamo dinanzi nei quadri sono apparenze oggettive, da cui l'Io intuente resta ancora distinto come soggetto interno. Ci si immerga e ci si concentri quanto si vuole negli oggetti, nella situazione, nel carattere, nelle forme di una statua o di un quadro, si ammiri quanto si vuole l'opera d'arte, si vada in estasi dinanzi ad essa, ci si riempia di essa: ma tutto ciò non basta; queste opere d'arte sono e rimangono oggetti per

sé sussistenti rispetto a cui noi non oltrepassiamo un rapporto di intuizione. Ma nella musica questa differenziazione viene meno. Il suo contenuto è l'in se stesso soggettivo, e l'estrinsecazione, parimenti, non raggiunge una oggettività spazialmente *permanente*, ma mostra invece, con il suo libero inconsistente librarsi, di essere una comunicazione la quale, invece di avere sussistenza per se stessa, deve essere sorretta solo dall'interno e dal soggettivo e deve esistere solo per l'interno soggettivo. Cosí il suono è, sí, un'estrinsecazione ed una esteriorità, ma un'estrinsecazione che viene a sparire subito proprio per il fatto che è esteriorità. Appena l'orecchio l'ha colta, essa si spegne; l'impressione che qui deve aver luogo si interiorizza subito; i suoni trovano eco solo nel piú profondo dell'anima che viene presa e messa in movimento nella sua soggettività ideale.

Questa interiorità inoggettiva, sia nei riguardi del contenuto che dell'espressione, costituisce il lato *formale* della musica. Essa possiede certo un contenuto, ma non nel senso delle arti figurative, né in quello della poesia; infatti quel che le manca è proprio il configurarsi oggettivo, sia nelle forme di reali fenomeni estèrni che nell'oggettività di intuizioni e rappresentazioni spirituali.

Per quel che riguarda il corso delle nostre ulteriori considerazioni, noi partiamo:

in *primo luogo*, dal mettere più specificamente in rilievo il carattere *generale* della musica e del suo effetto nella differenza con le altre arti, sia dal punto di vista del materiale che dal punto di vista della forma assunta dal contenuto spirituale.

In *secondo luogo*, noi dobbiamo considerare le *differenze* particolari in cui si dispiegano e si mediano i suoni musicali e le loro figurazioni riguardo tanto alla loro du-

rata temporale che alle differenze qualitative del loro risuonare reale.

In *terzo luogo*, infine, la musica acquista un rapporto con il contenuto che essa esprime, in quanto o si unisce come accompagnamento ai sentimenti, alle rappresentazioni, alle considerazioni già espresse con la parola, oppure si muove liberamente nel proprio regno in autonomia senza vincoli.

Ma se noi ora, dopo questa indicazione generale del principio e della ripartizione della musica, vogliamo passare all'esposizione dei suoi lati particolari, la natura della cosa ci presenta una difficoltà sua propria. Infatti, poiché l'elemento musicale del suono e dell'interiorità, a cui tende il contenuto, è cosí astratto e formale, non si può passare al particolare se non entrando subito in determinazioni tecniche, rapporti di misura dei suoni, differenze di strumenti, di tonalità, accordi ecc. Ma in questo campo sono poco esperto; perciò mi devo scusare in anticipo se mi limiterò a punti di vista alquanto generali e a singole osservazioni.

1. *Il carattere generale della musica*

I punti di vista essenziali che sono di rilievo nei confronti della musica in generale possono essere presi da noi in esame secondo la seguente successione:

in primo luogo, noi dobbiamo fare un confronto da un lato fra la musica e le arti figurative, dall'altro fra la musica e la poesia.

In secondo luogo, scaturirà da ciò il modo circostanziato in cui la musica può cogliere e manifestare un contenuto.

In terzo luogo, noi possiamo piú specificamente spie-

garci, in base a questo modo di trattazione, l'effetto peculiare che la musica esercita sull'animo a differenza delle restanti arti.

a) *Confronto con le arti figurative e con la poesia*

Nei confronti del primo punto dobbiamo confrontare la musica con le altre arti secondo *tre lati*, se vogliamo metterla chiaramente in rilievo nella sua particolarità specifica.

α) *In primo luogo*, essa sta con l'*architettura* in un rapporto di affinità, nonostante che sia opposta all'architettura stessa.

αα) Infatti nell'architettura il contenuto che deve esprimersi in forme architettoniche non trapassa completamente nella figura, come avviene per le opere di scultura e pittura, ma rimane distinto da essa come ambiente esteriore. Egualmente nella musica come arte propriamente romantica, l'identità classica dell'interno con la sua esistenza esteriore si dissolve in modo analogo, sebbene opposto, a quello per cui l'architettura come rappresentazione simbolica non era ancora in grado di raggiungere quell'unità. Infatti l'interno spirituale perviene dalla semplice concentrazione dell'anima ad intuizioni e rappresentazioni e alle loro forme sviluppate dalla fantasia, mentre la musica risulta piuttosto capace di esprimere solo l'elemento del sentimento e avvolge le rappresentazioni per sé espresse dello spirito con il suono melodico del sentimento, cosí come l'architettura nel suo campo innalza intorno alle statue del dio, in modo invero rigido, le forme intellettuali delle sue colonne, dei suoi muri ed impalcature.

ββ) Perciò il suono e la sua figurazione divengono un

elemento che è *creato* soltanto dall'arte e dall'espressione meramente artistica, ma lo è in modo interamente diverso di quanto non avvenga nella pittura e nella scultura con il corpo umano, il suo atteggiamento e la sua fisionomia. Anche a questo riguardo la musica può essere piú facilmente paragonata con l'architettura, che trae le sue forme non dall'esistente ma dall'invenzione spirituale, per dare loro forma sia secondo le leggi della gravità, che secondo le regole della simmetria e dell'euritmia. Lo stesso fa la musica nel proprio campo, in quanto da un lato segue le leggi armoniche dei suoni indipendentemente dall'espressione del sentimento, leggi basate su rapporti quantitativi, dall'altro, sia con il ritorno della battuta ed il ritmo che nell'elaborazione ulteriore dei suoni, piú volte si richiama alle forme della regolarità e della simmetria. E cosí nella musica domina la piú profonda intimità ed anima insieme al piú rigoroso intelletto, dimodoché essa unifica in sé due estremi che facilmente si rendono autonomi l'uno rispetto all'altro. Con questa autonomia la musica acquista in particolare un carattere architettonico, quando, scioltasi dall'espressione dell'animo, per se stessa costruisce con inventività un edificio musicale basato su regole.

γγ) L'arte dei suoni però, nonostante tutta questa somiglianza, si muove in un ambito del tutto opposto all'architettura. In entrambe le arti i rapporti quantitativi, e piú precisamente i rapporti di misura, costituiscono, sí, la base fondamentale, ma il materiale che riceve forma secondo questi rapporti, si contrappone direttamente. L'architettura coglie la massa pesante sensibile nella sua quieta giustapposizione e nella sua forma spaziale esterna, mentre la musica, nelle differenze qualitative della sonorità e nel flusso continuo del movimento temporale, coglie l'anima dei suoni sprigionantesi dalla materia spaziale. Perciò le opere delle due arti appartengono a due

sfere dello spirito interamente diverse, giacché l'architettura erige durevolmente per l'intuizione esterna sotto forme simboliche le sue produzioni colossali, mentre il mondo dei suoni che rapidamente sfuma, immediatamente penetra dall'orecchio nell'interno dell'animo e dispone l'anima a sentimenti simpatici.

β) *In secondo luogo*, per ciò che riguarda piú precisamente il rapporto della musica con le due altre arti figurative, la somiglianza e la diversità che si possono addurre sono in parte già basate su ciò che è indicato sopra.

αα) La musica differisce al massimo dalla *scultura*, sia nei riguardi del materiale e del modo di configurarlo che rispetto alla completa compenetrazione di interno ed esterno raggiunta dalla scultura. Con la pittura, invece, la musica ha già una affinità piú stretta, sia per la prevalente interiorità dell'espressione, sia per la maniera in cui viene trattato il materiale, secondo il quale, come si è visto, la pittura può arrivare fino a sfiorare il campo della musica. Tuttavia la pittura ha sempre in comune con la scultura, come sua meta, la rappresentazione di una oggettiva figura spaziale ed è vincolata dalla forma reale di questa, già esistente al di fuori dell'arte. Certo, né il pittore né lo scultore prendono ogni volta un viso, un atteggiamento del corpo, le linee di una catena di montagne, le fronde e le foglie di un albero, cosí come vedono immediatamente qui o lí nella natura questi fenomeni esterni, ma hanno il compito di adattare a loro stessi questo dato già esistente e di renderlo conforme ad una situazione determinata ed all'espressione che necessariamente consegue dal contenuto di tale situazione. Qui dunque da un lato c'è un contenuto per sé compiuto che deve essere individualizzato artisticamente, dall'altro ci sono le forme della natura già esistenti per se stesse; e l'artista, se vuole fondere insieme, come è sua vocazione, questi due elementi, ha

in entrambi dei punti di sostegno per la concezione e l'esecuzione. In quanto parte da tali salde determinazioni, egli da un lato deve dar corpo piú concretamente all'universale della rappresentazione, dall'altro deve generalizzare e spiritualizzare la figura umana o altre forme della natura che possono servirgli da modello nella loro singolarità. Nemmeno il musicista, per contro, astrae da ogni e qualsiasi contenuto, bensí lo trova in un testo che mette in musica, oppure piú indipendentemente riveste un qualsiasi stato d'animo nella forma di un tema musicale che egli configura poi ulteriormente. La regione vera e propria delle sue composizioni resta però l'interiorità relativamente formale, il puro risuonare ed il suo immergersi nel contenuto diviene, invece che un'immagine rivolta all'esterno, piuttosto un ritorno nella propria libertà dell'interno, un perdersi di sé in se stesso, ed in molti campi della musica addirittura un accertamento che egli come artista è libero dal contenuto. Se noi in generale possiamo già considerare l'attività nel regno del bello come una liberazione dell'anima, come uno sciogliersi da ogni costrizione e limitatezza, perché l'arte addolcisce con teoretico formare anche i destini tragici piú violenti e li fa divenire oggetto di godimento, la misura spinge al culmine piú alto questa libertà. Infatti quel che le arti figurative raggiungono attraverso la bellezza plastica oggettiva, che mette in risalto nella particolarità del singolo la totalità dell'uomo, la natura umana come tale, l'universale ed ideale, senza perdere in se stessa l'armonia, ciò dev'essere eseguito dalla musica in modo interamente diverso. L'artista figurativo ha bisogno solo di *pro*-durre, cioè di trar *fuori*, quel che nelle rappresentazioni *c'è* già di per sé, vi è avvolto, cosicché ogni lato singolo nella sua determinatezza essenziale è solo una esplicazione piú precisa della totalità che allo spirito sta già dinanzi ad

opera del contenuto da manifestare. Una figura, p. es., in un'opera d'arte plastica richiede in questa o in quella situazione un corpo, mani, piedi, un tronco, una testa con questa espressione e posizione determinata, queste altre figure, queste altre connessioni ecc.; ed ognuno di questi lati richiede gli altri per potersi riunire con essi in un tutto in se stesso fondato. L'elaborazione del tema è qui solo un'analisi piú precisa di ciò che questo già contiene in se stesso, e, quanto piú diviene elaborata l'immagine che con ciò ci sta dinanzi, tanto piú l'unità si concentra e si rafforza la connessione piú determinata delle parti. L'espressione piú perfetta del singolo deve essere al contempo la produzione dell'unità piú alta, se l'opera d'arte è di natura autentica. Certo neanche in un'opera musicale deve mancare l'articolazione interna ed il di lei completamento ad intiero, in cui una parte rende necessaria l'altra; ma qui per un verso l'esecuzione è interamente di natura diversa e per l'altro noi dobbiamo prendere l'unità in un senso piú limitato.

ββ) In un tema musicale il significato che esso deve esprimere è già in esso esaurito; se il tema si ripete o viene condotto ad ulteriori contrasti e mediazioni, queste ripetizioni, digressioni, e perfezionamenti per mezzo di altre tonalità ecc., facilmente si dimostrano superflui al fine della comprensione del tema, ed appartengono alla sola elaborazione puramente musicale e all'immedesimarsi nel molteplice elemento di differenze armoniche che non sono richieste dal contenuto stesso, né risultano sorrette da questo. Nelle arti figurative, invece, l'esecuzione del lato singolo e fino al dettaglio diviene solo un mettere in rilievo sempre piú preciso ed una viva analisi del contenuto stesso. Non si può certo negare che anche in una opera musicale, per il modo come un tema si svolge, un altro se ne aggiunge, ed entrambi nel loro reciproco

rapporto e intrecciarsi si spingono avanti, si mutano, ora appaiono sommersi, ora di nuovo affiorano, ora paiono vinti e poi di nuovo si presentano vincitori, un contenuto può esplicarsi nelle sue relazioni, nei suoi contrasti, conflitti, passaggi, intrecci e soluzioni piú determinate. Ma anche in questo caso, con tale elaborazione, l'unità non è, come nella scultura e nella pittura, piú approfondita e concentrata, ma è piuttosto un'amplificazione, un'estensione, un dirompersi, un allontanarsi ed un ritornare, rispetto a cui il contenuto che deve esprimersi, pur rimanendo il centro piú generale, non dà al tutto quella coesione cosí salda che è possibile nelle figure dell'arte figurativa, particolarmente quando questa si limita all'organismo umano.

γγ) Per questo aspetto la musica, a differenza delle altre arti, è troppo vicina all'elemento di quella libertà formale dell'interno perché non le accoda di passare in maggiore o minore misura oltre l'esistente, il contenuto. Il ricordo del tema dato è per cosí dire un interiorizzarsi da parte dell'artista, cioè un avvertire che è *lui* l'artista e che egli può a suo arbitrio muoversi e volgersi. Ma a questo riguardo il libero fantasticare viene esplicitamente distinto da un pezzo di musica in sé conchiuso, che essenzialmente deve costituire un tutto articolato. Nel libero fantasticare il fine è rappresentato dalla mancanza di ogni vincolo, cosicché l'artista fra l'altro può anche mostrare la libertà di includere nella sua produzione attuale melodie e passaggi noti, scoprire in loro un nuovo lato, elaborarli in svariate sfumature, passare da essi ad altri e giungere anche fino al piú eterogeneo.

Ma nell'insieme un pezzo musicale include in generale la libertà di un'esecuzione piú sostenuta e dell'osservanza di un'unità per cosí dire piú plastica, oppure la libertà di procedere con vitalità soggettiva, partendo ar-

bitrariamente da un punto qualsiasi, a divagazioni maggiori o minori, di oscillare egualmente in un senso o nell'altro, di fermarsi a capriccio, di fare irrompere questo o quest'altro, per poi rituffarlo e spegnerlo in una rapida corrente. Se perciò va raccomandato al pittore e allo scultore di studiare le forme naturali, la musica non possiede una simile cerchia di forme esistenti al di fuori di lei, alle quali sia costretta ad attenersi. L'ambito della sua regolarità e necessità di forme rientra essenzialmente nel campo stesso dei suoni che non sono cosí strettamente connessi con la determinatezza del contenuto che in essi si riversa, e che, rispetto alla loro applicazione, lasciano per lo piú un campo molto vasto alla libertà soggettiva dell'esecuzione.

Questo è il punto di vista principale in base a cui la musica può venir contrapposta alle arti piú oggettivamente configuranti.

γ) *In terzo luogo*, per un altro aspetto, la musica ha la massima affinità con la *poesia*, in quanto entrambe si servono del medesimo materiale sensibile, il suono. Ma anche fra queste arti vi è una grandissima differenza, sia per il modo di trattare il suono che per quel che riguarda l'espressione.

αα) Nella poesia, come già abbiamo visto nella ripartizione generale delle arti, il suono come tale non è emesso da strumenti vari inventati dall'arte, il suono articolato dell'organo umano del linguaggio viene abbassato a semplice segno verbale e possiede solo il valore di essere una designazione di rappresentazioni, per sé priva di significato. Con ciò il suono in generale resta una esistenza sensibile autonoma che, come semplice segno di sentimenti, rappresentazioni e pensieri, possiede la sua oggettività ed *esteriorità* ad esso *immanente* proprio per il fatto di essere solo questo *segno*. Infatti l'oggettività vera e pro-

pria dell'interno come tale non consiste nei suoni e nelle parole ma nel fatto che io sono *cosciente* di un pensiero, di un sentimento ecc., li faccio mio oggetto e cosí li ho dinanzi a me nella rappresentazione, oppure nel fatto che io sviluppo quel che vi è in un pensiero, in una rappresentazione, svolgo i rapporti esterni ed interni del contenuto dei miei pensieri, riferisco l'una all'altra le determinazioni particolari, ecc. Noi certo pensiamo sempre con *parole*, ma senza aver bisogno di parlare realmente. Il suono riacquista qui autonomia con questa indifferenza dei suoni verbali in quanto sensibili nei confronti del contenuto spirituale delle rappresentazioni ecc., per la cui comunicazione sono usati. Nella pittura il colore e la sua composizione, presi come semplici colori, sono certamente per sé senza significato e sono un elemento sensibile autonomo nei confronti dello spirituale, ma il colore come tale non costituisce ancora pittura, perché vi si devono aggiungere la figura e la sua espressione. Con queste forme animate spiritualmente il colore entra, poi, in una connessione ben piú stretta di quella in cui si trovano, con le rappresentazioni, i suoni linguistici e la loro composizione in parole. Se consideriamo la differenza che vi è fra l'*uso* poetico e quello musicale del suono, vediamo che la musica non abbassa i suoni ad un uso verbale, ma fa suo elemento il suono stesso, cosicché esso è trattato come fine, nella misura in cui è *suono*. Perciò la gamma dei suoni, giacché essi non devono servire come semplice designazione, in questa sua libertà perviene ad un genere di configurazione che fa divenire fine essenziale la forma sua propria come produzione artistica di suoni. Particolarmente nel nostro tempo la musica, sciogliendosi da un contenuto già per sé chiaro, è ritornata nell'elemento a lei proprio, pur perdendo, cosí, grandemente in potenza sull'intero interno, in quanto il godimento che essa può of-

frire si rivolge solo ad uno dei lati dell'arte, cioè al semplice interesse per il lato puramente musicale della composizione e dell'abilità tecnica in esso usata, lato che viene ad interessare solo l'intenditore e riguarda di meno l'interesse artistico universalmente umano.

ββ) Ma quel che la poesia perde di oggettività esterna, in quanto sa mettere da parte il suo elemento sensibile nella misura in cui all'arte può essere ciò concesso, lo guadagna nell'oggettività interna delle intuizioni e rappresentazioni che sono portate dinanzi alla coscienza spirituale dalla lingua poetica. Infatti queste intuizioni, sentimenti e pensieri devono essere configurati dalla fantasia in un mondo in se stesso compiuto, di eventi, azioni, stati d'animo ed eplosioni passionali, ed essa forma cosí opere, in cui l'intera realtà, sia rispetto all'apparenza esterna, che al contenuto interno, diviene intuizione e rappresentazione per il nostro sentire spirituale. La musica deve rinunciare ad un'oggettività di tal genere, nella misura in cui vuol mantenersi autonoma nel proprio campo. Infatti la gamma dei suoni, come ho già indicato, possiede, sí, un rapporto con l'animo ed una concordanza con i suoi movimenti spirituali, ma tutto si limita ad un simpatizzare sempre piú indeterminato, sebbene per questo aspetto un'opera musicale, se è scaturita dall'animo stesso ed è compenetrata da una ricca anima e da un ricco sentimento, possa esercitare una risonanza altrettanto profonda. I nostri sentimenti, inoltre, già di per sé passano dal loro elemento di intimità indeterminata entro un contenuto e di soggettivo intreccio con questo ad una intuizione piú concreta e ad una rappresentazione piú generale di questo contenuto. Ciò può accadere anche in un'opera musicale, non appena i sentimenti che essa suscita in noi secondo la sua natura e la sua animazione artistica si sviluppano in noi in intuizioni e rappresen-

tazioni piú precise, portando cosí a coscienza la determinatezza dell'espressione dell'animo in intuizioni piú salde e in rappresentazioni piú generali. Ma tutto ciò è allora rappresentazione ed intuizione *nostra*, a cui l'opera musicale ha dato certamente l'avvio, ma che però il suono non ha prodotto immediatamente con il suo trattamento musicale stesso. La poesia invece esprime i sentimenti, le intuizioni e le rappresentazioni stesse e può anche delinearci un'immagine di oggetti esterni, pur non potendo da parte sua raggiugere la plasticità chiara della scultura e della pittura, né l'intimità interiore della musica, per cui deve fare appello alla restante nostra intuizione sensibile e alla muta ricezione del nostro animo per completare l'immagine.

γγ) Ma, *in terzo luogo*, la musica non si arresta a questa autonomia nei confronti della poesia e del contenuto spirituale della coscienza, bensí si associa con un contenuto già completamente sviluppato dalla poesia e chiaramente espresso come un susseguirsi di sentimenti, considerazioni, avvenimenti e azioni. Se il lato musicale, però, di una tale opera d'arte deve restare l'elemento essenziale e di rilievo, la poesia come poema, dramma ecc., non deve presentarsi per sé pretendendo validità peculiare. In generale, in questa associazione di musica e poesia la prevalenza di un'arte avviene a spese dell'altra. Se perciò il testo, come opera d'arte poetica, possiede per sé un valore del tutto autonomo, esso testo deve aspettarsi dalla musica soltanto un appoggio minimo; cosí come, p. es., nei cori drammatici dell'antichità la musica era un accompagnamento meramente subordinato. Viceversa, se la musica acquista il posto di una peculiarità per sé piú indipendente, il testo a sua volta, nella sua esecuzione poetica, può essere solo piú superficiale e deve accontentarsi per sé di sentimenti generali e di rappresentazioni

tenute sul generale. Egualmente, elaborazioni poetiche di profondi pensieri offrono altrettanto poco un buon testo musicale di quanto non lo offrano le descrizini di oggetti naturali esterni o la poesia descrittiva in generale. *Lieder*, arie, oratorî ecc., possono perciò essere scarni e di una certa mediocrità, per quel che riguarda piú *direttamente* l'esecuzione poetica; se il musicista deve avere *libero* campo, non è lecito al poeta farsi ammirare come poeta. Per questo aspetto, di grande abilità sono stati particolarmente gli italiani, come p. es., Metastasio ed altri, mentre le poesie di Schiller, che non sono state affatto composte a tal fine, si mostrano poco adatte e molto pesanti per un composizione musicale. Allorché la musica giunge ad uno sviluppo maggiormente adeguato all'arte, del testo si capisce poco o niente, specialmente nella nostra lingua e pronuncia tedesca. Perciò è tendenza non musicale il riporre il peso maggiore dell'interesse nel testo. Un pubblico italiano, p. es., durante le scene meno significative di un'opera, chiacchiera, mangia, giuoca a carte, ecc., ma tutti diventano profondamente attenti, non appena incomicia una qualsiasi aria di rilievo o un altro pezzo importante. Noi tedeschi invece prendiamo il massimo interesse al destino e ai discorsi dei personaggi dell'opera, principi e principesse con i loro servitori, scudieri, confidenti e damigelle, e forse ancora oggi vi sono molti che non appena incomincia il canto, deplorano che il loro interesse sia interrotto e si consolano col chiacchierare. Anche in musiche sacre il testo per lo piú o è un Credo ben noto oppure è una raccolta di singoli passi dei Salmi, cosicché le parole sono da considerare soltanto come occasione per un commento musicale, che diviene una esecuzione per sé e non ha solo il compito di elevare il testo, bensí trae invece

da questo soltanto l'aspetto generale del contenuto, nello stesso modo in cui ad es. la pittura trasceglie i suoi argomenti dalla storia sacra.

b) *La concezione musicale del contenuto*

In secondo luogo, se noi vogliamo vedere quale sia il *modo di concepire*, diverso da quello delle altre arti, nella cui forma la musica, sia quando fa da accompagnamento, che quando è indipendente da un testo determinato, può cogliere ed esprimere un contenuto particolare, ho già detto prima che la musica racchiude in sé, fra tutte le arti, la possibilità maggiore di liberarsi non solo da ogni testo reale, ma anche dall'espressione di un qualsiasi contenuto determinato, per accontentarsi semplicemente di un susseguirsi in sé conchiuso di combinazioni, mutamenti, opposizioni e mediazioni che rientrano nel campo puramente musicale dei suoni. Ma allora la musica resta vuota, senza significato, e non la si può ancora propriamente considerare come arte, giacché le manca uno dei lati principali di ogni arte: il contenuto spirituale e l'espressione. Solo quando lo spirituale si esprime in maniera appropriata nell'elemento sensibile dei suoni e della loro varia figurazione, anche la musica si eleva a vera arte, indifferente se questo contenuto determinato acquisti esplicitamente per sé una sua indicazione piú precisa per mezzo di parole o se debba invece essere avvertito, meno determinatamente, in base ai suoni, ai loro rapporti armonici e alla loro animazione melodica.

α) A questo riguardo il compito peculiare della musica consiste nel fatto che essa rende per lo spirito ogni contenuto non *quale* si trova nella coscienza come *rappresentazione* generale o esiste per l'intuizione come de-

terminata *forma* esterna, oppure acquista per mezzo dell'arte una sua apparenza piú adeguata, ma quale diviene vivo nella sfera della *interiorità soggettiva*. Il difficile compito da affidare alla musica consiste proprio nel far risuonare per sé in suoni questo vivere e vibrare in sé latente, oppuure nell'aggiungerlo alle parole e alle rappresentazioni già espresse e immergere queste in tale elemento per produrle di nuovo per il sentimento e la simpatia.

αα) La interiorità come tale è perciò la forma in cui la musica può cogliere il suo contenuto ed è cosí in grado di assumere in sé tutto quello che in generale può entrare nell'interno e per eccellenza rivestirsi della forma del sentimento. Ma qui allora è implicita la determinazione che la musica non deve pretendere di lavorare per l'intuizione, ma deve limitarsi a rendere coglibile all'interno l'interiorità, tanto se vuole far penetrare nel profondo dell'anima la profondità interna sostanziale di un contenuto come tale, quanto se preferisce manifestare il vivere e vibrare di un contenuto in un singolo interno *soggettivo*, dimodoché per essa oggetto suo proprio diviene questa intimità soggettiva stessa.

ββ) L'interiorità astratta ha ora come sua diretta particolarizzazione, con cui la musica entra in connessione, *il sentimento*, la soggettività ampliantesi dell'io che, pur giungendo ad un contenuto, lo lascia però in questa conchiusione immediata nell'io ed in una relazione senza esteriorità con l'io stesso. Perciò il sentimento resta sempre solo l'involucro del contenuto, ed è questa sfera quella che la musica fa propria.

γγ) Essa poi si dispiega qui fino all'espressione di tutti i sentimenti *particolari*; e cosí tutte le sfumature della letizia, della serenità, dello scherzo, del capriccio, dell'allegrezza e del giubilo dell'anima, ed egualmente le grada-

zioni dell'angoscia, dell'accoramento, della tristezza, del pianto, dell'afflizione, del dolore, della nostalgia ecc. ed infine il rispetto, la venerazione, l'amore ecc. divengono la sfera peculiare dell'espressione musicale.

β) Già al di fuori dell'arte, il suono come interiezione, come grido di dolore, come sospiro, come riso, è l'estrinsecazione immediata piú viva di stati d'animo e sentimenti, l'ah! e l'oh! dell'animo. Vi è in ciò un'autoproduzione ed un'oggettività dell'anima come anima, una espressione che sta a metà fra la concentrazione incosciente ed il ritorno in sé a determinati pensieri interiori, e vi è anche un produrre non pratico, ma teoretico, cosí come l'uccello col suo canto possiede questo godimento e questa produzione di se stesso.

Tuttavia l'espressione semplicemente naturale dell'interiezione non è musica, poiché queste esclamazioni non sono segni articolati volontari di rappresentazioni, come i suoni linguistici, non esprimono quindi un contenuto rappresentato nella sua universalità come rappresentazione, ma palesano nel suono e con il suono uno stato d'animo ed un sentimento che immediatamente si trasferiscono in tali suoni e danno sollievo al cuore con la loro emissione; ma questa liberazione non è ancora quella operata dall'arte. La musica deve invece porre i sentimenti in determinati rapporti di suono, sottrarre l'espressione naturale dalla sua selvatichezza, dal suo irrompere rozzo, e darle misura.

γ) Cosí, se è vero che le interiezioni costituiscono il punto di partenza della musica, essa stessa è arte solo come interiezione cadenzata ed a questo riguardo essa deve prepararsi artisticamente il suo materiale sensibile in misura maggiore della pittura e della poesia, prima che esso divenga in grado di esprimere in modo artistico il contenuto dello spirito. La maniera piú circostanziata in

cui la gamma dei suoni viene elaborata a tale appropriatezza, sarà da noi esaminato piú tardi. Per ora voglio qui solo ripetere l'osservazione che i suoni in se stessi sono una totalità di differenze, che possono sdoppiarsi e associarsi nei generi piú vari di combinazioni immediate, opposizioni essenziali, contraddizioni e mediazioni. A queste opposizioni ed unioni, cosí come alla diversità dei loro movimenti e dei loro passaggi, del loro comparire, procedere, lottare, dissolversi e sparire, corrisponde in una relazione piú o meno diretta la natura interna sia di questo o quel contenuto che dei sentimenti sotto la cui forma cuore e animo si impossessano di tale contenuto. In tal modo questi rapporti di suono concepiti e configurati in questa adeguazione danno l'espressione animata di ciò che esiste nello spirito come contenuto determinato.

Ma l'elemento del suono si mostra piú affine di ogni altro materiale sensibile fin qui esaminato all'essenzialità semplice *interna* di un contenuto per il fatto che il suono, invece di fissarsi in forme spaziali e di acquistare sussistenza quale molteplicità di ciò che è giustapposto ed è in esteriorità reciproca, rientra nel regno ideale del *tempo* e non giunge quindi alla differenza fra l'interno semplice e la concreta figura e apparenza corporea. Questo vale anche per la forma di *sentimento* di un contenuto, ed è la espressione di esso sentimento che si addice fondamentalmente alla musica. Infatti nell'intuizione e nella rappresentazione, come nel pensiero autocosciente, subentra già la differenziazione necessaria fra l'io intuente, rappresentato o pensato; ma nel sentimento questa differenza è dissolta o piuttosto non è ancora comparsa, e il contenuto è al contrario intrecciato inseparabilmente con l'interno come tale. Se quindi la musica si unisce alla poesia come arte di accompagnamento o viceversa la poesia si unisce con la musica come interprete ed esegeta, la musica non

può tuttavia pretendere di dare intuizioni esterne o di riprodurre rappresentazioni e pensieri quali sono colti in quanto tali dell'autocoscienza, ma, come abbiamo detto, deve portare nel sentimento la natura semplice di un contenuto secondo quei rapporti di suono che sono piú affini al rapporto interno di questo contenuto, oppure deve cercare, con i suoi suoni che accompagnano e interiorizzano la poesia, di esprimere meglio quel sentimento che il contenuto delle intuizioni e rappresentazioni può suscitare nello spirito tanto co-*senziente* che rappresentante.

c) *L'effetto della musica*

Da questa tendenza si può *in terzo luogo* ricavare anche la potenza con cui la musica opera principalmente sull'animo come tale, il quale non giunge a considerazioni intellettuali né disperde l'autocoscienza in intuizioni isolate, ma è solito vivere nell'intimità e nella profondità insondabile del sentimento. Infatti proprio questa sfera, il senso interno, l'astratta percezione di sé, è ciò che la musica coglie, mettendo cosí in movimento anche la sede dei mutamenti interni, il cuore e l'animo come questo semplice centro concentrato di tutto l'uomo.

α) In particolare la scultura dà alle proprie opere d'arte un'esistenza interamente sussistente per sé, un'oggettività in sé conclusa sia rispetto al contenuto, che all'apparenza artistica esterna. Il suo contenuto è la sostanzialità dello spirituale, che se pur è animata individualmente, tuttavia poggia autonomamente su di sé; la sua forma è la figura spazialmente totale. Perciò appunto un'opera di scultura conserva la massima autonomia come oggetto dell'intuizione. I qualri, come abbiamo già visto nell'esame della pittura (cfr. p. 1060), si trovano in

una connessione già piú diretta con lo spettatore sia a causa del contenuto in sé piú soggettivo che essi raffigurano, sia rispetto alla semplice *parvenza* di realtà che essi ci danno, provando con ciò che non vogliono essere affatto per sé autonomi, ma che al contrario vogliono essere essenzialmente per l'altro, per il soggetto contemplante e senziente. Ma anche di fronte ad un quadro conserviamo ancora una libertà relativamente autonoma, giacché abbiamo pur sempre a che fare con un oggetto che esiste al di fuori di noi e che viene a noi solo attraverso l'intuizione e, solo tramite questa, opera sulla sensazione e sulla rappresentazione. Perciò lo spettatore può andare e venire intorno all'opera d'arte, può notare questa o quella cosa, analizzare il tutto, giacché gli sta fermo dinanzi, farvi numerose riflessioni e conservare con ciò la piena libertà del suo esame indipendente.

αα) L'opera d'arte musicale, perviene certo, come opera d'arte in generale, all'inizio di una differenziazione fra soggetto che gode e opera oggettiva, in quanto nei suoi suoni realmente risuonanti essa acquista una esistenza sensibile diversa dall'interno. Ma da un lato questa opposizione non si innalza, come avviene invece nelle arti figurative, ad una duratura sussistenza esteriore nello spazio ed all'intuibilità di una oggettività per sé essente, bensí viceversa vanifica la sua esistenza reale nella immediata transitorietà temporale di questa; e, dall'altro, la musica non opera la separazione del materiale esterno dal contenuto spirituale, come fa la poesia, in cui il lato della rappresentazione, piú indipendente dal suono linguistico e separato piú che in tutte le altre arti da questa esteriorità, si sviluppa in un corso peculiare di figure spirituali fantastiche come tali. Certamente si potrebbe qui osservare che la musica, secondo quello che ho detto prima, potrebbe a sua volta sciogliere i suoni dal loro contenuto e

renderli quindi autonomi; ma questa liberazione non è propriamente conforme all'arte, la quale consiste invece nel volgere il movimento armonico e melodico ad esprimere interamente il contenuto già scelto ed i sentimenti che questo è in grado di suscitare. Ora, in quanto l'espressione musicale ha come suo contenuto l'interno stesso, il senso interno della cosa ed il sentimento, ed ha al contempo il suono, che per lo meno nell'arte non giunge a figure spaziali, ma è assolutamente transitorio nella sua esistenza sensibile, la musica con i suoi movimenti penetra immediatamente nella sede interna di tutti i movimenti dell'anima. Essa perciò s'impossessa della coscienza che non sta piú di contro ad un oggetto, e che nella perdita di questa libertà è rapita dal fluire continuo dei suoni. Ma anche qui, di fronte alle tendenze diverse a cui può dispiegarsi la musica, è possibile un effetto di diverso genere. Infatti se alla musica manca un contenuto piú profondo o in generale una espressione piú ricca di anima, può accadere che da un lato ci accontentiamo del semplice suono sensibile e dell'eufonia, senza che sorga in noi nessun altro movimento interno, e che, dall'altro, seguiamo con riflessioni intellettuali il corso armonico e melodico, senza che l'animo interno ne sia commosso e trascinato. Anzi, specialmente nella musica incontriamo questa semplice analisi intellettuale per la quale nell'opera d'arte non c'è altro che l'abilità di un virtuosismo. Ma se facciamo astrazione da questo aspetto intellettuale e ci lasciamo liberamente andare, l'opera musicale ci attrae a sé interamente e ci trascina: e ciò senza contare la potenza che l'arte in quanto tale esercita in generale su di noi. Il potere peculiare della musica è una potenza *elementare*, cioè risiede nell'elemento del *suono*, in cui l'arte qui si muove.

ββ) Il soggetto viene colto da questo elemento non

semplicemente secondo questa o quella particolarità, né viene preso semplicemente tramite un contenuto determinato, ma viene trasferito dentro l'opera ed esso stesso posto in attività secondo il suo Io semplice, secondo il centro della sua esistenza spirituale. Cosí, p. es., di fronte e dei ritmi che facciano spicco e che facilmente trascorrano, troviamo subito piacere a battere il tempo, a cantare la melodia e, quando si tratta di musica da ballo, il movimento passa addirittura alle gambe: insomma, il soggetto viene ad essere investito come *questa* persona. Viceversa, di fronte ad un procedere semplicemente regolare che, nella misura in cui rientra nel tempo, diviene ritmico ad opera di questa uniformità e non possiede nessun altro contenuto, da un lato richiediamo un'estrinsecazione di questa regolarità come tale, affinché questo procedere divenga per il soggetto in un modo esso stesso soggettivo, dall'altro desideriamo un adempimento piú preciso di questa uniformità, ed entrambe le cose sono offerte dall'accompagnamento musicale. In tal modo alla marcia dei soldati viene aggiunta una musica che stimola l'interno alla regolarità della marcia, concentra il soggetto in questo compito e lo riempie armonicamente con ciò che ha da fare. Analogamente la confusione senza regola che regna intorno ad una table d'hôte fra molte persone, e le reazioni insoddisfacenti che provoca, ci sono moleste. Questo andirivieni, questo chiacchierare, far strepito devono essere regolati e, poiché insieme al mangiare e al bere si ha a che fare con del tempo vuoto, questo vuoto va riempito. Anche in questa occasione, come in molte altre, la musica è un espediente efficace, ed inoltre allontana altri pensieri, distrazioni e idee.

γγ) Si mostra qui al contempo la connessione dell'interno soggettivo con il *tempo* come tale, che costituisce

l'elemento generale della musica. Infatti l'interiorità come unità soggettiva è la negazione attiva della coesistenza indifferente nello spazio ed è quindi unità *negativa*. Ma dapprima questa identità con sé rimane del tutto *astratta* e vuota e consiste solo nel far se stessa oggetto, e tuttavia nel superare questa oggettività, che è essa stessa di natura ideale e la stessa cosa che il soggetto, per prodursi in questo modo come l'unità soggettiva. L'attività negativa egualmente ideale è nel suo regno dell'*esteriorità* il tempo. Infatti, *in primo luogo*, esso cancella la *co*-esistenza indifferente dello spaziale e ne concentra la continuità nel *punto* temporale, nell'ora. Ma il punto temporale, *in secondo luogo*, si mostra subito come *negazione* di sé, in quanto questo ora, non appena è, si supera in un altro ora e quindi fa comparire la sua attività negativa. *In terzo luogo*, a causa dell'esteriorità nel cui elemento si muove il tempo, non si perviene certo all'unità veramente *soggettiva* del primo punto temporale con l'altro, a cui l'ora si supera, ma l'ora rimane sempre lo *stesso* ora pur nel suo mutamento; infatti ogni punto del tempo è un ora e, preso semplicemente come punto temporale, è indistinto dall'altro, tanto quanto l'io astratto lo è dall'oggetto a cui si supera ed in cui, poiché questo oggetto è solo l'io vuoto stesso, conviene con sé.

Piú determinatamente, l'io reale stesso appartiene al tempo con cui, se noi facciamo astrazione dal contenuto concreto della coscienza e dell'autocoscienza, esso coincide in quanto non è altro che questo vuoto movimento, di porsi come un altro e di superare questo mutamento, cioè di conservarvi se stesso, l'io e solo l'io come tale. L'io è nel tempo e il tempo è l'essere del soggetto stesso. Ora, giacché è il tempo, e non la spazialità, l'elemento essenziale in cui il suono acquista esistenza rispetto alla sua validità musicale ed il tempo del suono è al contempo

quello del soggetto, già su questa base il suono penetra nell'io stesso, lo prende nella sua esistenza piú semplice e lo pone in movimento attraverso il movimento temporale ed il suo ritmo, mentre l'ulteriore figurazione dei suoni come espressione di sentimenti, arreca, oltre a ciò, anche un compimento piú determinato per il soggetto, che ne è egualmente colpito e trascinato.

Questo è ciò che si può indicare come fondamento essenziale della potenza elementare della musica.

β) Ma perché la musica eserciti il suo pieno effetto, non basta l'astratto susseguirsi dei suoni nel loro movimento temporale. Il *secondo* lato che deve subentrare è un *contenuto*, un sentimento ricco di spirito per l'animo, e l'espressione, l'anima di questo contenuto nei suoni.

Noi perciò non dobbiamo formarci alcuna banale opinione sull'onnipotenza della musica come tale, di cui gli scrittori antichi, sacri e profani, ci raccontano tante storie favolose. Già nei miracoli civilizzatori di Orfeo, i suoni ed il loro movimento, pur bastando per le bestie selvagge che si ammansivano e si sdraiavano intorno a lui, non bastavano però per gli uomini che richiedevano una dottrina piú elevata. Ed infatti gli inni che ci sono giunti sotto il nome di Orfeo, seppur non nella loro forma originaria, contengono rappresentazioni mitologiche e di altro genere. Analogamente sono celebri i canti di guerra di Tirteo, con cui, come si racconta, i Lacedemoni, dopo lunghe battaglie perdute, furono infiammati di un irresistibile entusiasmo e riportarono finalmente la vittoria sui Messeni. Anche qui il contenuto delle rappresentazioni che queste elegie suscitavano era la cosa principale, sebbene non vada negato valore ed efficacia al lato musicale presso popoli barbari e soprattutto in tempi di passioni ribollenti. I pifferi degli scozzesi servono essenzialmente ad infiammar di coraggio, ed il potere della

Marsigliese, del *Ça ira* ecc., durante la Rivoluzione francese, non può essere certo negato. Ma l'entusiasmo vero e proprio trova la sua ragione nell'idea determinata, nel vero interesse dello spirito da cui è riempita una nazione e che può essere innalzato dalla musica ad un sentimento momentaneamente piú vivo, in quanto i suoni, il ritmo, la melodia trascinano con sé il soggetto che vi si abbandona. Ma nel tempo attuale noi non riterremo piú la musica in grado di produrre da sé simile disposizione al coraggio e al disprezzo della morte. P. es., oggigiorno in quasi tutti gli eserciti abbiamo una buona musica reggimentale, che ha come compito di occupar l'animo, di distrarre, di stimolare alla marcia, di infiammare all'assalto. Ma non è già con ciò che si pensa di battere il nemico; il coraggio non nasce semplicemente con il suono della tromba e il rullo dei tamburi, e si dovrebbero radunare molte trombe prima di poter veder crollare al loro suono una fortezza, come avvenne per le mura di Gerico. Ispirazione della mente, cannoni, genio del comandante sortiscono oggi questo effetto, e non la musica, che può valere solo come sostegno per le potenze che hanno già riempito ed hanno in loro potere l'animo.

γ) Un ultimo aspetto nei riguardi dell'efficacia soggettiva dei suoni risiede nel modo in cui l'opera musicale giunge a noi, a differenza di altre opere d'arte. Infatti in quanto i suoni non hanno per sé una sussistenza oggettiva, duratura, come gli edifici, le statue e i quadri, ma subito spariscono con il loro fluire, l'opera d'arte musicale già per un verso, a causa di questa esistenza solo momentanea, ha bisogno di una *riproduzione* sempre ripetuta. Ma la necessità di una vivificazione rinnovata di tal genere ha anche un altro senso piú profondo. Infatti, nella misura in cui è l'interno soggettivo stesso che la musica si assume a contenuto con *il* fine di portare ad ap-

parenza se stessa non come figura esterna ed opera oggettivamente sussistente, ma come interiorità soggettiva, l'estrinsecazione deve anche immediatamente offrirsi come comunicazione di un *soggetto vivente*, nella quale questo trasferisce tutta la propria interiorità. Ciò avviene in massimo grado col canto di voci umane, ma in modo relativo avviene anche nella musica strumentale, che può pervenire ad esecuzione solo mediante gli artisti che la eseguono ed attraverso la loro vivente abilità sia spirituale che tecnica.

Con questa soggettività concernente la realizzazione dell'opera d'arte musicale, si porta a compimento solo il significato del soggettivo nella musica, il quale però, seguendo questa direzione, può anche isolarsi nell'estremo unilaterale secondo cui la virtuosità soggettiva della riproduzione come tale diviene l'unico centro e contenuto del godimento.

Dopo queste osservazioni non credo di dovere aggiungere altro nei riguardi del carattere generale della musica.

2. *La determinatezza particolare dei mezzi di espressione musicale*

Dopo aver fin qui considerato la musica solo secondo quel lato per cui essa deve formare e animare il suono a risonanza dell'interiorità soggettiva, chiediamo ora in base a che cosa divenga possibile e necessario che i suoni non siano semplicemente il grido naturale del sentimento, ma ne siano l'elaborata espressione artistica. Infatti il sentimento come tale ha un contenuto, mentre il suono come semplice suono ne è privo; perciò esso solo con un trattamento artistico può divenire capace di accogliere in sé l'e-

spressione di una vita interna. Nel modo piú generale su questo punto si possono stabilire le cose seguenti.

Ogni suono è un'esistenza autonoma, in sé compiuta, che però non si articola, né soggettivamente si raccoglie ad unità vivente come la figura umana o animale, cosí come d'altra parte non mostra in lui stesso, quasi un membro particolare dell'organismo corporeo o un qualsiasi tratto singolo del corpo dotato di vita spirituale o animale, che questa particolarità possa esistere solo nell'unione animata con le restanti membra e gli altri tratti in generale e cosí acquistare senso, significato ed espressione. Un quadro, rispetto al materiale esterno, consta certo di singole linee e colori, che possono già esistere per sé, ma la materia vera e propria che soltanto fa di tali linee e colori un'opera d'arte, le superfici, le linee ecc. della figura hanno un senso solo come un tutto concreto. Invece il *singolo* suono è per sé *piú autonomo* e fino ad un certo grado può essere animato da un sentimento e acquistare un'espressione determinata.

Viceversa, poiché il suono non è un semplice indeterminato rumoreggiare e risuonare, ma solo con la sua *determinatezza* e purezza ha in quest'ultimo un valore musicale, esso con questa determinatezza si trova immediatamente in relazione con *altri* suoni, sia rispetto al suo risuonare reale, che alla sua durata temporale, e anzi questo *rapporto* soltanto gli conferisce la sua determinatezza reale vera e propria e con essa la differenza, l'opposizione verso altri suoni o l'unità con altri ancora.

Questa relazione però, a causa della relativa autonomia, resta per i suoni qualcosa di *esteriore*, cosicché i rapporti in cui essi sono posti non appartengono ai singoli suoni secondo il *loro concetto* nello stesso modo in cui sono propri ai membri dell'organismo animale ed umano oppure alle forme del paesaggio naturale. Perciò la com-

binazione di suoni diversi in rapporti determinati, se pur non contrasta con l'essenza del suono, risulta però qualcosa di *creato*, e non esistente già di per sé nella natura. Questa relazione proviene allora da un *terzo* ed è solo per un *terzo*, per colui cioè che la concepisce.

A causa di questa esteriorità del rapporto, la determinatezza dei suoni e della loro composizione si basa sul *quanto*, sui rapporti numerici che, pur essendo fondati sulla natura stessa del suono, sono usati però dalla musica in un modo che è stato inventato e variato in infinite sfumature solo dall'arte stessa.

Per quest'aspetto la vitalità in sé e per sé come unità organica non costituisce la base della musica, che invece è data dall'eguaglianza, dalla diseguaglianza ecc., in generale dalla forma intellettuale quale domina nel quantitativo. Perciò, se si vuole parlare specificamente dei suoni musicali, le indicazioni vanno date solo secondo i rapporti numerici e le sillabe arbitrariamente scelte con le quali abbiamo l'abitudine di contraddistinguere i suoni secondo questi rapporti.

La musica, potendo cosí essere ricondotta a semplici quanti e alla loro determinatezza intellettuale, esteriore, possiede la piú straordinaria affinità con l'architettura, in quanto l'una e l'altra erigono le loro invenzioni sulla solida base e sull'intelaiatura di proporzioni che non si dispiegano in sé e per sé in una libera articolazione organica, in cui con una determinatezza sono date al contempo le altre, né si fondono in una vivente unità, ma incominciano a divenire libera arte solo nelle formazioni successive che esse fanno scaturire da quei rapporti. Se l'architettura in questa liberazione non porta ad altro che ad una armonia delle forme ed all'animazione caratteristica di un'euritmia segreta, la musica invece, avendo a contenuto il piú intimo libero vivere ad agitarsi soggettivo

dell'anima, si apre al piú profondo contrasto fra questa libera interiorità e quei fondamentali rapporti quantitativi. Essa però non può arrestarsi a questa opposizione, bensí assume il difficile compito di accoglierla in sé e al contempo di superarla, in quanto con quelle proporzioni necessarie essa dà, ai liberi moti dell'animo che esprime, una base e un terreno piú sicuri su cui poi la vita interna si muove e si sviluppa in quella libertà che acquista contenuto solo con questa necessità.

A questo riguardo vanno dapprima distinti nel suono *due* lati secondo cui esso può essere usato artisticamente: uno è la base astratta, l'elemento universale, non ancora specificato *fisicamente*, il *tempo*, nel cui regno rientra il suono. In secondo luogo abbiamo il risuonare stesso, la differenza *reale* dei suoni, sia in rapporto alla diversità del materiale sensibile che risuona, sia in relazione ai suoni stessi nel loro rapporto reciproco come singoli e come totalità. Si aggiunge poi, in terzo luogo, *l'anima*, che vivifica i suoni, li conchiude in un tutto libero e dà loro un'espressione spirituale nel loro movimento temporale e nel loro risuonare reale. Per mezzo di questi lati giungiamo a fissare la seguente suddivisione.

In primo luogo, dobbiamo occuparci della durata e del movimento semplicemente temporali che l'arte non può abbandonare al caso, ma deve determinare secondo misure fisse e variare con differenze, restaurando poi in queste l'unità. Abbiamo cosí la necessità del *tempo*, della *battuta* e del *ritmo*.

Ma, *in secondo luogo*, la musica non ha da fare solamente con il tempo astratto ed i rapporti di durata piú lunga o piú breve, le pause, le accentuazioni ecc., ma anche con il tempo concreto dei suoni determinati secondo il loro *risuonare*, i quali perciò vanno distinti l'uno dall'altro non soltanto per la loro durata. Questa differen-

za si fonda da un lato sulla qualità specifica del materiale sensibile dalle cui vibrazioni si origina il suono, dall'altro sul numero diverso di vibrazioni con cui i corpi risuonanti oscillano nella medesima durata di tempo. In terzo luogo, queste differenze si mostrano come i lati essenziali del rapporto dei suoni nella loro concordanza, opposizione e mediazione. Noi possiamo indicare questa parte, con un nome generale, come la teoria dell'*armonia*.

In *terzo luogo*, infine, vi è la *melodia*; con essa il regno dei suoni, basandosi sulla battuta ritmicamente animata e sulle differenze e movimenti armonici, si riunisce in un'espressione spirituale libera e ci conduce quindi fino all'ultima sezione principale, che ha da prendere in esame la musica nella sua unione concreta con il contenuto spirituale che deve esprimersi nella battuta, armonia e melodia.

a) *Tempo, battuta, ritmo*

Riguardo a ciò che, *dapprima*, concerne il lato puramente *temporale* del suono musicale, dobbiamo, *in primo luogo*, parlare della necessità che nella musica sia il tempo in generale ad essere l'aspetto dominante; in *secondo luogo*, dobbiamo parlare della battuta quale tempo regolato in modo semplicemente intellettuale; in *terzo luogo*, del ritmo che incomincia a dar vita a questa regola astratta, in quanto mette in rilievo determinate battute e ne pone in secondo piano altre.

α) Le figure della scultura e della pittura sono coesistenti nello spazio e manifestano questa estensione reale in una totalità effettiva o apparente. La musica invece può produrre suoni solo in quanto fa vibrare in sé un corpo esistente nello spazio e lo mette in movimento oscillatorio. Queste oscillazioni sono proprie dell'arte solo ri-

spetto a *quel* lato per cui esse si susseguono l'una all'altra; e cosí il materiale sensibile in generale entra nella musica, invece che con la sua forma spaziale, solo con la durata *temporale* del suo movimento. Ora, ogni movimento di un corpo esiste sempre anche nello spazio, cosicché la pittura e la scultura, sebbene le loro figure siano nella realtà in quiete, acquistano il diritto di raffigurare la parvenza del movimento. Tuttavia la musica non assume il movimento rispetto a questa spazialità, e quindi a lei resta, per dar forma, *solo* il tempo in cui rientra la vibrazione del corpo.

αα) Ma il tempo, in base a ciò che abbiamo visto prima, non è come lo spazio il coesistere positivo, bensí è al contrario l'esteriorità *negativa*: come esteriorità reciproca superata è il puntuale, e come attività *negativa* è il superamento di *questo* punto temporale in un altro, che si supera egualmente, diviene un altro ecc. ecc. Nel succedersi di questi punti temporali, ogni singolo suono può da un lato essere fissato per sé come un uno, oppure, può, dall'altro, essere connesso quantitativamente con un altro, divenendo con ciò il tempo *numerabile*. All'opposto il tempo, essendo il sorgere e sparire ininterrotto di questi punti temporali, che presi come tali in questa astrazione non particolarizzata non hanno nessuna differenza fra di loro, si mostra tanto come lo scorrere uniforme quanto come la durata in sé indifferenziata.

ββ) Tuttavia la musica non può lasciare il tempo in questa indeterminatezza, ma deve invece determinarlo piú precisamente, dargli una misura e ordinare il suo fluire secondo la regola di tale misura. Con questa trattazione per regole si passa al *tempo* dei suoni. Sorge qui subito la domanda del perché la musica in generale abbia bisogno di tali misure. La necessità di determinate grandezze temporali si può ricavare dal fatto che il tem-

po sta in strettissima connessione con l'Io semplice, che percepisce e deve percepire nei suoni il proprio interno, e tale connessione è data dal fatto che il tempo come esteriorità ha in sé il medesimo principio che si mostra operante nell'io quale base astratta di tutto ciò che è interiore e spirituale. Se dunque è l'Io semplice quel che deve divenire a sé oggettivo nella musica come interno, anche l'elemento generale di questa obiettività deve essere trattato conformemente al principio di quella interiorità. L'io tuttavia non è la persistenza indeterminata e la durata inconsistente, bensí esso diviene Io solo come riunione e ritorno a sé. Esso piega il superamento di sé, con cui diviene oggetto, verso l'essere per sé e soltanto con questo riferimento a sé è sentimento consapevole, autocoscienza, ecc. Ma in questa riunione vi è essenzialmente un'*interruzione* del mutamento semplicemente indeterminato, in cui ci si presentava prima il tempo, in quanto il sorgere ed il perire, lo sparire ed il rinnovarsi dei punti del tempo non erano nient'altro che un trapassare interamente formale da ogni momento presente ad un altro dello stesso genere, e quindi solo un ininterrotto procedere. Di contro a questa vuota *pro*gressione, l'Io è ciò che è *presso se stesso*, e la cui riunione in sé interrompe la successione priva di determinatezza dei punti temporali, incide nella continuità astratta, e per l'io, che si ricorda di sé e si ritrova in questa discrezione di se stesso, opera la liberazione dal semplice uscire di sé e dal mutamento.

La durata di un suono conformemente a questo principio non prosegue indeterminatamente, ma supera con il suo inizio e la sua fine, che divengono perciò un inizio ed una fine determinati, la serie per sé non differenziata dei momenti temporali. Ma se molti suoni si susseguono ed ognuno acquista per sé una durata diver-

sa da quella dell'altro, a quella prima *vuota* indeterminatezza torna a sostituirsi la *molteplicità* arbitraria e quindi altrettanto indeterminata di quantità particolari. Questo vagare senza regola contraddice all'unità dell'io tanto quanto la progressione astratta, e in quella determinatezza eterogenea della durata temporale esso può ritrovarsi ed essere soddisfatto solo in quanto singoli quanti sono portati in un'*unica* unità la quale, sussumendo sotto di sé le *particolarità*, deve essere essa stessa un'unità *determinata*, pur potendo essa risultare dapprima solo di natura esteriore come semplice identità nell'esteriore.

β) Questo ci conduce alla regolazione successiva, prodotta dalla *battuta*.

αα) La prima cosa che va qui discussa è il fatto che, come abbiamo detto, le diverse parti del tempo sono legate in un'unità in cui l'io fa per sé la sua identità con sé. Poiché l'io qui offre solo la base come *Io astratto*, questa eguaglianza con sé si può mostrare operante, in rapporto al procedere continuo del tempo e dei suoni, soltanto come un'eguaglianza essa stessa astratta, cioè come la *ripetizione uniforme* della medesima unità temporale. In base a questo principio la battuta nella sua determinatezza semplice consiste solo nel fissare una determinata unità di tempo come regola e misura sia per l'interruzione marcata della successione temporale fin qui indifferenziata, che per la durata egualmente arbitraria di singoli suoni, che vengono ora riuniti in un'unità determinata; e consiste pure nel fare sí che questa misura temporale si rinnovi sempre in astratta uniformità. A questo riguardo la battuta ha il medesimo compito che è svolto dalla regolarità nell'architettura quando questa, p. es., colloca una accanto all'altra alla stessa distanza colonne aventi la medesima altezza ed il medesimo spessore, oppure regola secondo il principio dell'uniformità una serie di fi-

nestre aventi una determinata grandezza. Anche qui ci sono una determinatezza fissa e la sua ripetizione interamente uniforme. In questa uniformità l'autocoscienza ritrova se stessa come unità, in quanto riconosce la propria uniformità come ordine della molteplicità arbitraria, ed al contempo, nel ritorno della medesima unità, si ricorda che questa già c'era e proprio con il suo ritorno si mostra come regola dominante. Ma la soddisfazione che l'io acquista con la battuta in questo ritrovar se stesso è tanto piú completa, in quanto l'unità e l'uniformità non sono propri né al tempo né ai suoni come tali, ma appartengono solo all'io e sono da questo immessi nel tempo per la sua autosoddisfazione. Infatti nel naturale non si trova questa identità astratta. Gli stessi corpi celesti nel loro movimento non mantengono un ritmo uniforme, ma accelerano o ritardano il loro corso, cosicché nel medesimo tempo non percorrono il medesimo spazio. Lo stesso accade con la caduta dei corpi, con il movimento del lancio, ecc., e ancor meno gli animali riducono il loro correre, saltare, ghermire, ecc., al ritorno esatto di una misura di tempo determinata. Rispetto a ciò la battuta proviene esclusivamente dallo spirito in una misura molto maggiore di quanto non avvenga per le regolari determinazioni di grandezza dell'architettura, per le quali si possono ancor meglio scoprire delle analogie della natura.

ββ) Ma se l'io nella molteplicità dei suoni e della loro durata, in quanto percepisce sempre quella medesima identità che egli stesso è e che da lui ha origine, deve ritornare a sé attraverso la battuta, è necessaria, perché l'unità determinata sia sentita come regola, anche la presenza di quel che è *senza regola e privo di uniformità*. Infatti la determinatezza della misura, solo per il fatto che vince ed ordina quel che è arbitrariamente ineguale, si mostra come unità e regola della molteplicità accidentale.

Perciò essa deve accoglier in se stessa quest'ultima e far apparire l'uniformità nel *difforme*. Questo è ciò che solo dà alla battuta la sua determinatezza in se stessa e quindi anche verso altre misure di tempo che possono essere ripetute a cadenza.

γγ) In base a ciò, ora, la molteplicità che è riunificata in una battuta, ha la sua *norma* determinata secondo cui si suddivide e si ordina. Da qui allora sorgono, in *terzo luogo*, i diversi generi di *battuta*. La prima cosa che a questo riguardo si può indicare è la divisione della battuta in se stessa secondo il numero *pari* o *dispari* delle parti eguali ripetute. Del primo genere sono, p. es., la battuta di due quarti e quella di quattro quarti. Qui il numero pari si mostra come fondamentale. D'altro genere è invece la battuta di tre quarti, in cui le parti, certamente eguali fra di loro, formano nondimeno un'unità in numero dispari. Le due determinazioni si trovano riunite, p. es., nella battuta di sei ottavi, che numericamente sembra essere eguale a quella di tre quarti, ma in effetti si divide non in tre, ma in due parti, di cui però sia l'una come l'altra nei riguardi della loro successiva divisione prendono a principio il tre in quanto numero dispari.

Questa specificazione costituisce la sempre ripetentesi regola di ogni battuta particolare. Ma per quanto la battuta determinata debba regolare la *varietà* della durata e la frazione maggiore o minore di questa, il suo dominio non può arrivare fino al punto da sottomettersi in modo del tutto astratto questo molteplice, cosicché nella battuta di quattro quarti si incontrino solo quattro quarti di nota interamente eguali, in quella di tre quarti solo tre, di sei ottavi solo sei ecc. La regolarità invece si limita solo al fatto che, p. es., nella battuta di quattro quarti la somma delle singole note contiene solo quattro parti eguali, che per il resto però non soltanto si fraziona-

no in ottavi e in sedicesimi, ma all'opposto possono altrettanto anche riunirsi e presentare pure altre grandi diversità.

γ) Ma quanto piú procede questo ricco mutamento, tanto piú è necessario che le frazioni essenziali della battuta si affermino in esso e siano mostrate anche realmente come la regola di primario rilievo. Ciò accade con il *ritmo* che solo arreca alla misura ed alla battuta l'animazione vera e propria. Anche nei riguardi di questa animazione si possono distinguere diversi lati.

αα) In primo luogo dobbiamo parlare dell'*accento*, che è posto in modo piú o meno udibile su parti determinate della battuta, mentre altre parti si susseguono invece senza accento. A seconda della maggiore o minore accentuazione a loro volta diverse, ogni singolo genere di battuta acquista il suo ritmo particolare che è esattamente connesso con questo determinato genere di suddivisione. P. es., la battuta di quattro quarti, in cui fondamentale è il numero pari, ha una doppia arsi, una volta sul primo quarto e un'altra, ma piú debolmente, sul terzo. Queste parti, a causa della loro maggiore accentuazione, vengono chiamate battute *buone*, le altre invece battute *cattive*. Nella battuta di tre quarti l'accento poggia solo sul primo quarto, mentre in quella di sei ottavi ricade sul primo e sul quarto ottavo, cosicché il doppio accento mette qui in rilievo la divisione pari in due metà.

ββ) Quando la musica fa da accompagnamento, il suo ritmo ha un rapporto essenziale con quello della *poesia*. In senso molto generale voglio qui solo osservare che gli accenti della battuta non devono direttamente contrastare con quelli del metro. Perciò, se una sillaba non accentata secondo il ritmo del verso si trova in una battuta buona, e l'arsi o addirittura la cesura si trovano in una

battuta cattiva, ne deriva una falsa contraddizione tra il ritmo della poesia e della musica, che è meglio eliminare. Lo stesso dicasi per le sillabe lunghe e brevi; anch'esse devono in generale concordare con la durata dei suoni in modo che le sillabe lunghe poggino su note lunghe e le sillabe brevi su note brevi, sebbene questo accordo non deve essere spinto fino alla precisione estrema, perché alla musica spesso può essere concesso uno spazio maggiore per la durata delle lunghe e per la loro piú ricca suddivisione.

γγ) Dalla astrazione e dal rigoroso ritorno regolare del ritmo della battuta va *in terzo luogo* distinto, per dirla subito, il *ritmo* piú animato della *melodia*. In questo campo la musica possiede una libertà analoga e perfino maggiore della poesia. È noto che nella poesia non è necessario far coincidere l'inizio e la fine delle *parole* con l'inizio e la fine dei piedi, e una simile continua coincidenza dà anzi luogo ad un verso fiacco, senza cesura. Parimenti l'inizio e la fine delle frasi o dei periodi non devono necessariamente coincidere con l'inizio o la fine di un verso; al contrario un periodo finisce meglio al principio o anche nel mezzo e verso gli ultimi piedi, e ne incomincia poi uno nuovo che fa da passaggio dal primo verso al seguente. Allo stesso modo ci si comporta nella musica nei riguardi della battuta e del ritmo. La melodia e i suoi diversi periodi non è necessario che incomincino rigorosamente con la levata di una battuta e chiudano con la fine di un'altra, ma possono in generale emanciparsi tanto che l'arsi principale della melodia cada in *quella* parte di una battuta a cui non compete questa levata secondo il suo ritmo abituale; mentre viceversa un suono che nel corso naturale della melodia non dovrebbe avere nessun rilievo marcato, può avere il proprio posto nella battuta buona che richiede un'arsi, cosicché, dunque, tale suono, in rap-

porto al ritmo della battuta, opera con un valore diverso da quello che potrebbe per sé pretendere nella melodia. Il contrasto fra il ritmo della battuta e quello della melodia risulta nel modo piú evidente nella cosiddetta sincope.

La melodia d'altra parte, se nei suoi ritmi e nelle sue parti si attiene esattamente al ritmo della battuta, facilmente risuona monotona, scarna e senza inventiva. Quel che deve essere richiesto a questo riguardo è, per dirlo in breve, la libertà dalla pedanteria del metro e dalla barbarie di un ritmo uniforme. Infatti la mancanza di un movimento piú libero, la lentezza e la mollezza, portano facilmente alla tristezza e alla noia. Ed infatti parecchie nostre melodie popolari possiedono qualcosa di lugubre, di strascicato, di pesante, in quanto l'anima ha dinanzi a sé, quale elemento della propria espressione, solo un cammino abbastanza monotono, ed è portata dal suo mezzo a depositarvi ora anche i sentimenti lamentosi di un cuore spezzato. Le lingue meridionali, invece, specialmente quella italiana, lasciano aperto un ricco campo per un ritmo e per un'effusione della melodia piú variamente mossi. Troviamo già qui una differenza essenziale fra la musica tedesca e quella italiana. La scarna ed uniforme scansione giambica che ricorre in tanti canti tedeschi uccide il libero, gioioso effondersi della melodia ed allontana ogni ulteriore slancio e svolgimento. Nel nostro tempo mi pare che Reichardt ed altri abbiano portato una nuova vita ritmica nei loro *Lieder* proprio per il fatto che hanno abbandonato questo monotono metro giambico, sebbene esso ancora predomini in qualcuna delle loro composizioni. Tuttavia l'influsso del ritmo giambico non si trova solo nei *Lieder*, ma anche in molti dei nostri maggiori pezzi musicali. Perfino nel *Messia* di Händel, in molte arie e in molti cori la composizione non solo segue con verità declamatoria il senso delle parole, ma segue an-

che la cadenza del ritmo giambico, sia col semplice differenziare le lunghe dalle brevi, sia con il fatto che la lunghezza giambica acquista un tono piú alto della sillaba metricamente breve. Certo questo carattere è uno dei motivi per cui noi tedeschi ci sentiamo cosí interamente a nostro agio di fronte alla musica di Händel, e ciò a parte le eccellenti qualità di essa, il suo slancio maestoso, il suo trascinante movimento, la sua pienezza di sentimenti tanto religiosamente profondi quanto idillicamente semplici. Questo ingrediente ritmico della melodia è molto piú familiare nel nostro orecchio che non a quello degli italiani, i quali vi possono trovare qualche cosa di non libero, estraneo ed eterogeneo al loro orecchio.

b) *L'armonia*

L'altro lato, ora, con cui la base astratta della battuta e del ritmo acquista il suo compimento e quindi la possibilità di divenire musica propriamente concreta, è il regno dei suoni come *suoni*. Questo campo piú essenziale della musica abbraccia le leggi dell'*armonia*. Qui si affaccia un nuovo elemento, inquantoché un corpo con le sue vibrazioni non solo esce per l'arte dalla manifestabilità della sua forma *spaziale* e arriva fino allo sviluppo della sua figura per cosí dire *temporale*, ma *risuona* anche in maniera diversa a seconda della sua particolare composizione fisica e della lunghezza e numero di vibrazioni che esso compie in un tempo determinato, per cui deve sotto questo riguardo essere colto e artisticamente configurato dall'arte.

In relazione a questo secondo elemento noi abbiamo da mettere in rilievo qui tre punti fondamentali.

Infatti la *prima cosa* che si offre alla nostra conside-

razione è la differenza tra gli *strumenti* particolari, la cui invenzione ed il cui allestimento sono stati necessari alla musica per produrre una totalità che già nei riguardi del suono sensibile, indipendentemente da ogni diversità nel rapporto reciproco di altezza e profondità, costituisce una sfera di suoni differenti.

Ma, *in secondo luogo*, il suono musicale, astrazione fatta dalla diversità degli strumenti e delle voci umane, è in se stesso una totalità articolata di suoni, di serie di suoni e di toni differenti, che in primo luogo si fondano su rapporti quantitativi e che nella determinatezza di questi rapporti sono i suoni che ogni strumento e la voce umana, nel loro tono specifico, hanno il compito di produrre con maggiore o minore compiutezza.

In terzo luogo, la musica non consiste né di singoli intervalli, né di serie semplicemente astratte e di toni gli uni estranei agli altri, bensí è una concordanza, opposizione e mediazione concreta di suoni che perciò rendono necessaria una loro progressione ed il loro passare reciproco gli uni negli altri. Questa combinazione e questo mutamento non si fondano semplicemente sull'accidentalità e sull'arbitrio, ma sono sottoposti a leggi determinate, in cui ha la sua necessaria base tutto ciò che è veramente musicale.

Ma, se veniamo a determinare con piú precisione questi punti di vista, mi devo limitare qui particolarmente, come ho già detto, alle osservazioni piú generali.

α) La scultura e la pittura trovano già pronto piú o meno il loro materiale sensibile, legno, marmo, metallo, colori, ecc., oppure devono solo in misura minore prepararlo per renderlo adatto ad un uso artistico.

αα) Ma la musica, che si muove in generale in un elemento creato solo dall'arte e per essa, deve percorrere una fase di preparazione ben piú difficile, prima di per-

venire alla produzione dei suoni. La scultura e la pittura, a parte la mescolanza dei metalli per la fusione, la tempera dei colori con il succo di piante, olii, ecc., la loro mescolanza per ottenere nuove sfumature, ecc., non hanno bisogno di altre piú complesse invenzioni. La musica invece, fatta eccezione per la voce umana che la natura ci dà immediatamente, deve completamente procurarsi da sé i suoi mezzi usuali per i suoni reali, prima che possa addirittura esistere.

ββ) Per ciò che riguarda questi mezzi come tali, noi sopra abbiamo concepito la sonorità nel *modo siffatto*, che essa è una vibrazione del sussistere spaziale, la prima animazione interna che si fa valere di contro all'esteriorità reciproca semplicemente sensibile e che con la negazione della spazialità reale compare come unità ideale di tutte le proprietà fisiche del peso specifico e del modo di coerire di un corpo. Se noi poi chiediamo quali siano le qualità di quel materiale che è qui usato per la produzione dei suoni, esso è estremamente vario sia rispetto alla sua natura fisica, che rispetto alla sua costruzione artistica: ora una colonna d'aria, rettilinea o ondulata, delimitata da un solido canale di legno o di metallo, ora una corda tesa rettilineamente, fatta di budella o di metallo, ora infine una superficie di pergamena tesa, oppure una campana di vetro o di metallo. A questo proposito si possono fare le seguenti differenze fondamentali.

In primo luogo, è la direzione *lineare* che costituisce l'aspetto dominante e che produce gli strumenti che possono appropriatamente essere usati musicalmente, sia che il principio fondamentale sia offerto da una colonna d'aria senza coesione, come accade per gli strumenti a fiato, oppure da una colonna materiale che deve essere tirata rigidamente, pur conservando sufficiente elasticità per poter vibrare, come è il caso degli strumenti a corda.

In secondo luogo, troviamo invece l'elemento della superficie, il quale però produce strumenti solo subordinati, come il tamburo, la campana, l'armonica. Infatti fra l'interiorità che percepisce se stessa e quel suono lineare si verifica una segreta simpatia, in conseguenza della quale la soggettività in sé semplice richiede il suono delle vibrazioni delle lunghezze semplici, invece delle vibrazioni di superfici estese o rotonde. Infatti l'interiore è, come soggetto, questo punto spirituale che nei suoni percepisce se stesso come sua estraneazione. Ma il superarsi e l'estraniarsi diretto del punto non è la superficie, bensí la direzione lineare semplice. A questo riguardo superfici estese o rotonde non sono commisurate al bisogno ed alla forza del percepire.

Nel caso del *tamburo* è la pelle che, tesa su una cassa vuota e percossa in *un solo* punto, fa vibrare tutta la superficie in un modo soltanto sordo e questo, pur essendo suscettibile di venir accordato, non è però tale da poter essere portato in se stesso, come non lo è l'intiero strumento, da una piú precisa determinatezza né ad una grande multilateralità. L'opposto è dato dall'*armonica* con le sue campane di vetro temperato. Qui vi è l'intensità concentrata che non esce fuori di sé e che è di natura cosí penetrante che molte persone nell'ascoltarla, si sentono presto l'emicrania. Questo strumento inoltre, nonostante la sua specifica efficacia, non è riuscito a mantenersi in auge a lungo, e d'altra parte esso difficilmente si può associare ad altri strumenti, in quanto troppo poco si accorda con essi. Nelle *campane* si trovano la medesima mancanza di suoni distinti ed il medesimo modo di battere in un punto solo che nel tamburo, ma la campana non è sorda come questo e risuona liberamente, sebbene il suo risuonare rimbombante sia poi solo un'eco, per cosí dire, dell'unico colpo puntuale.

Come lo strumento piú libero e piú perfetto nel suo suono possiamo indicare, *in terzo luogo*, la voce umana, che riunisce in sé il carattere degli strumenti a fiato e di quelli a corda, in quanto per un lato è una colonna d'aria in vibrazione, mentre per l'altro, per via dei muscoli, segue il principio di una corda rigidamente tirata. Come già abbiamo visto per il colore della pelle umana, che esso come unità ideale racchiude gli altri colori ed è in tal modo il colore in sé piú perfetto, cosí la voce umana contiene la totalità ideale dei suoni, che negli altri strumenti si dispiegano solo nelle loro differenze particolari. Perciò essa è il risuonare perfetto e si fonde quindi con gli altri strumenti nel modo piú idoneo e piú bello. Al contempo la voce umana può essere percepita come il suono stesso dell'anima, come il risuonare che per sua natura l'interno possiede come espressione dell'interno. E l'interno regola poi anche immediatamente questa estrinsecazione. Negli altri strumenti, invece, è posto in vibrazione un corpo che rispetto all'anima ed al sentimento di questa è indifferente e assai lontano per costituzione naturale, mentre nel canto l'anima sgorga dalla propria carne. Perciò appunto la voce umana — come l'animo soggettivo ed il sentimento stesso — si svolge in una grande varietà di particolarità, la quale poi, nei confronti delle differenze piú generali, ha a fondamento rapporti nazionali e altri rapporti naturali. Cosí, p. es., gli italiani sono un popolo di cantanti presso di cui si incontrano spessissimo le voci piú belle. Un lato principale di questa bellezza è in primo luogo il materiale del suono come tale, il puro metallo, che, se non deve giungere a semplice acutezza e ad una fragilità cristallina, neanche deve restare sordo o vuoto, bensí al contempo, e in questa risuonanza la quale sta raccolta in un modo per cosí dire compatto, conserva una vita ed una vibrazione interne del

suono pur senza giungere al tremolio. Contemporaneamente a ciò, la voce deve essere innanzi tutto pura, cioè accanto al suono in sé compiuto non deve manifestarsi nessuno stridore.

γγ) La musica può usare questa totalità di strumenti o isolatamente o in pieno accordo. A quest'ultimo riguardo l'arte si è sviluppata solo ai nostri giorni. La difficoltà di una simile combinazione artistica è grande, giacché ogni strumento ha il suo carattere peculiare che non concorda immediatamente con la particolarità di un altro strumento. In tal modo, sia nei riguardi dell'accordo di molti strumenti di specie diversa, che per il risalto efficace di un qualsiasi genere particolare, p. es., degli strumenti a fiato o a corda, oppure per il risuonare subitaneo di squilli di tromba e per la successione alterna dei suoni che si innalzano da un coro, sono necessarie molta conoscenza, avvedutezza, esperienza e dote di inventiva, affinché in tali differenze, mutamenti, opposizioni, passaggi e mediazioni, non si perda senso interno, anima e sentimento. Cosí, p. es., nelle sinfonie di Mozart, che fu un grande maestro anche nella strumentazione e nella intelligente varietà, chiara e viva, di questa, l'alternarsi degli strumenti particolari mi è spesso parso come una concertazione drammatica, una specie di dialogo, in cui da una parte il carattere di un gruppo di strumenti si spinge fino al punto in cui è indicato e preparato il carattere degli altri, mentre dall'altra l'uno dà all'altro replica oppure aggiunge ciò che non è concesso esprimere adeguatamente al suono dello strumento precedente, cosicché da tutto ciò nasce nel modo piú incantevole un colloquio di assonanza e risuonanza, di inizio, progressione e completamento.

β) Il *secondo* elemento a cui è ancora da far cenno non riguarda piú la qualità fisica del suono, ma la deter-

minatezza del suono in se stesso e la sua relazione ad altri suoni. Questo rapporto obiettivo, con cui il suono come tale si dispiega in una cerchia di suoni che rimangono sia in sé, come singoli, saldamente determinati, sia in relazione reciproca essenziale, costituisce l'elemento propriamente *armonico* della musica e si fonda, rispetto al suo lato che dapprima è a sua volta fisico, su *differenze quantitative* e proporzioni numeriche. Piú precisamente, nei riguardi di questo sistema armonico, i punti importanti nella fase attuale sono i seguenti:

in primo luogo, i suoni *singoli* nella loro misura determinata e nella relazione di questa con altri suoni: la teoria degli *intervalli* singoli;

in secondo luogo, la serie combinata dei suoni nel loro succedersi piú semplice in cui un suono rimanda immediatamente all'altro: la *scala*;

in terzo luogo, la diversità di queste scale le quali, nella misura in cui ognuna inizia da un altro suono come suo suono fondamentale, divengono *toni* particolari, differenti dai rimanenti, e divengono al contempo totalità di questi toni.

αα) I suoni singoli acquistano non soltanto il loro risuonare, ma anche la loro determinatezza maggiormente conchiusa ad opera di un corpo in vibrazione. Per poter ottenere questa determinatezza, la vibrazione non deve essere accidentale ed arbitraria, ma saldamente in sé determinata. Infatti la colonna d'aria, la corda tesa, la superficie ecc., le quali risuonano, possiedono una lunghezza ed estensione in generale; se si prende ora, p. es., una corda e la si fissa in due punti e si fa vibrare la parte tesa fra questi due punti, tutto dipende dallo spessore e dalla tensione. Se questi sono interamente uguali in due corde, si deve allora fare attenzione, secondo un'osservazione fatta per primo da Pitagora, soprattutto alla lun-

ghezza, in quanto le medesime corde di diversa lunghezza danno in un medesimo periodo di tempo un numero diverso di vibrazioni. Ora, la differenza e il rapporto di questo numero con un altro numero costituiscono la base della differenza e del rapporto dei suoni particolari rispetto alla loro altezza e profondità.

Ma se noi udiamo tali suoni, quel che sentiamo è qualcosa di interamente diverso da un cosí arido rapporto numerico; non abbiamo affatto bisogno di sapere di numeri e proporzioni aritmetiche; anzi, anche se vediamo vibrare la corda, da una parte queste vibrazioni spariscono senza poter essere fissate da noi in un numero, dall'altra non abbiamo affatto bisogno di guardare al corpo che risuona, per ricevere l'impressione del suo risuonare. Perciò la connessione del suono con questi rapporti numerici non solo può a prima vista sembrare incredibile, ma può addirittura dare l'impressione che l'audizione e la comprensione interna delle armonie venga degradata quando si riconduce l'armonia al lato semplicemente quantitativo. Tuttavia il rapporto numerico delle vibrazioni nel medesimo periodo di tempo è e rimane la base della determinatezza dei suoni. Il fatto che il nostro senso dell'udito sia in sé semplice, non costituisce obbiezione valida. Anche ciò che dà un'impressione semplice può essere in sé, sia secondo il suo concetto che la sua esistenza, qualcosa di in sé molteplice e in relazione essenziale con altro. Se noi, p. es., vediamo il blu o il giallo, il verde o il rosso, nella purezza specifica di questi colori, abbiamo certamente la visione di una determinatezza del tutto semplice, mentre il viola facilmente si dimostra come una mescolanza di blu e rosso. Ciononostante anche il blu puro non è affatto semplice, ma è un rapporto determinato di compenetrazione reciproca di chiaro e scuro. Sentimenti religiosi, il senso

del giusto in questo o in quel caso appaiono altrettanto semplici, e tuttavia ogni aspetto religioso, ogni rapporto giuridico, contengono una molteplicità di determinazioni particolari, la cui unità produce questo sentimento semplice. Egualmente il suono, per quanto noi lo ascoltiamo e sentiamo come qualcosa di in sé assolutamente semplice, si fonda su una molteplicità che è da ricavare dalla determinatezza delle vibrazioni nel tempo, cioè dal *numero determinato* di vibrazioni in un tempo determinato, poiché il suono si origina dal vibrare di un corpo e quindi rientra con le sue vibrazioni nel *tempo*. Per meglio precisare questo originarsi, intendo sottolineare solo i punti seguenti.

I suoni che *si accordano* immediatamente ed in cui la differenza non è percepibile come opposizione, sono quelli nei quali il rapporto numerico delle vibrazioni rimane *semplicissimo*, mentre le proporzioni *piú complicate* sono proprie a quelli che non armonizzano di per sé. Al primo genere, p. es., appartengono le ottave. Infatti se una corda le cui vibrazioni determinate danno il suono fondamentale viene accordata e viene divisa in due, la seconda metà cosí ottenuta compie, nei confronti della corda intiera, un numero doppio di vibrazioni nel medesimo lasso di tempo. Egualmente nella *quinta* vi sono *tre* vibrazioni rispetto alle *due* del suono fondamentale; nella *terza*, *cinque* rispetto a *quattro*. Diversamente invece stanno le cose per la seconda e la settima, in cui vi sono *otto* vibrazioni del suono fondamentale di contro a *nove* e a *quindici*.

ββ) Abbiamo già visto che questi rapporti non devono essere scelti accidentalmente, ma devono possedere una necessità interna sia dei loro lati particolari che della totalità di questi. Perciò i singoli intervalli che possono essere determinati secondo questi rapporti numerici non

possono arrestarsi ad una indifferenza reciproca, ma devono riunirsi come una totalità. Il primo insieme tonale che ne deriva non è però ancora un accordo *concreto* di suoni differenti, bensí è una successione del tutto astratta di un sistema, una successione dei suoni secondo il loro semplicissimo rapporto fra di loro e con il posto che hanno all'interno della loro totalità. Ciò costituisce la serie semplice dei suoni, la *scala*. La sua determinazione fondamentale è la tonica, che si ripete nella sua ottava e dispiega gli altri sei suoni entro questo doppio confine, il quale ritorna a se stesso per il fatto che il suono fondamentale nella sua ottava concorda immediatamente con se stesso. Gli altri suoni della scala concordano immediatamente con il suono fondamentale, come la terza e la quinta, oppure hanno nei suoi riguardi una piú essenziale differenza di suoni, come la seconda e la settima, e si dispongono allora in una successione specifica la cui determinatezza non intendo tuttavia qui discutere piú ampiamente.

γγ) *In terzo luogo*, da questa scala si originano le varietà di *toni*. Infatti ogni suono della scala può a sua volta essere posto come suono fondamentale di una nuova e particolare serie che si ordina secondo la stessa legge della prima. Con lo sviluppo della scala in una maggiore ricchezza di suoni si è perciò mutato anche il numero dei toni, che nella musica moderna sono, p. es., piú numerosi che nella musica antica. Inoltre abbiamo visto che i diversi suoni della scala in generale si trovano fra di loro nel rapporto di una concordanza piú immediata o di uno scarto e di una differenza piú essenziale. Perciò anche le serie che scaturiscono da questi suoni come suoni fondamentali o indicano un rapporto piú preciso di affinità e quindi immediatamente permettono il passaggio dall'una all'altra sulla base della loro estraneità un tale immediato

procedere. Inoltre i toni si disgiungono nella differenza di durezza e morbidezza, di tono maggiore e tono minore, ed infine attraverso il suono fondamentale da cui si originano acquistano un carattere determinato che da parte sua corrisponde ad un genere particolare di sentimento, di pianto, di gioia, di tristezza, di incitamento incoraggiante. In questo senso già gli antichi hanno trattato molto della differenza delle tonalità e l'hanno anche sviluppata ad un molteplice uso.

γ) Il *terzo* punto fondamentale che noi dobbiamo trattare prima di chiudere le nostre brevi considerazioni sulla teoria dell'armonia, riguarda la concordanza armonica dei suoni stessi, il *sistema degli accordi.*

αα) Abbiamo visto fin qui che gli intervalli costituiscono un tutto, ma questa totalità si è dispiegata in primo luogo nelle scale e nei toni solo in serie semplici, nella cui successione ogni suono è comparso singolarmente per sé. Perciò si trattava di un suonare ancora astratto, perché compariva sempre *una* sola determinatezza particolare. Ma, essendo i suoni quel che sono solo per il loro rapporto reciproco, essi dovranno acquistare esistenza anche come questo suonare concreto, cioè i diversi suoni si devono riunire in un unico risuonare. Questo risuonare concorde, che però non riguarda essenzialmente il numero dei suoni unificantisi, cosicché anche due soli suoni possono formare un'unità di tal genere, costituisce il concetto di *accordo.* Se difatti già i suoni singoli nella loro determinatezza non devono essere abbandonati al caso e all'arbitrio, ma devono essere regolati e, nella loro successione, ordinati da leggi interne, queste stesse leggi devono comparire anche per gli accordi, per determinare quale genere di combinazione va ammesso nella musica e quale invece escluso. Solo da queste leggi è data la teoria dell'armonia nel senso vero e proprio, secondo cui anche gli ac-

cordi si dispiegano a loro volta in un sistema in se stesso necessario.

ββ) In questo sistema, ora, gli accordi pervengono fino alla *particolarità* e alla differenza reciproca, giacché sono sempre suoni *determinati* quelli che si accordano. Perciò noi abbiamo subito a che fare con una totalità di accordi *particolari*. Per quel che riguarda la sua suddivisione piú generale, si possono qui far valere di nuovo quelle determinazioni a cui ho già brevemente accennato a proposito degli intervalli, delle scale e dei toni.

Infatti un *primo* genere di accordi è quello in cui si incontrano suoni che immediatamente concordano. In tal caso non ha luogo nessuna opposizione, nessuna contraddizione, e la consonanza completa rimane imperturbata; ciò si verifica per i cosiddetti accordi *consonanti*, la cui base è data dal *tritono*. È noto che esso consiste del tono fondamentale, della terza o Mediante e della quinta o Dominante. Vi è qui espresso il concetto dell'armonia nella sua forma piú semplice, anzi la natura del concetto in generale. Infatti noi abbiamo dinanzi una totalità di suoni differenti che mostrano questa differenza altrettanto come un'unità imperturbata; si tratta di un'identità immediata, che però non manca di particolarizzazione e mediazione, mentre al contempo la mediazione non si arresta all'autonomia dei suoni differenti e non si deve accontentare del semplice oscillare in qua e in là di un rapporto relativo, bensí effettua realmente l'unione e perciò ritorna all'immediatezza in sé.

In secondo luogo, quel che manca ai diversi generi di tritono, che io qui non posso prendere in considerazione piú particolarmente, è la comparsa reale di una contrapposizione piú profonda. Ma abbiamo già prima visto che la scala, oltre a quei suoni che senza contrasto si accordano l'uno con l'altro, ne contiene ancora altri che eliminano

questo accordo. Un suono del genere sono la settima minore e la settima maggiore. Queste, poiché fanno parte parimenti della totalità dei suoni, si devono fare strada anche nel tritono. Ma se ciò accade, quella immediata unità e consonanza viene distrutta, in quanto interviene un suono di risuonanza essenzialmente diversa, con cui compare veramente per la prima volta una *differenza determinata*, e proprio come opposizione. La profondità vera e propria dei suoni nel loro insieme è costituita dal fatto che essi giungono ad opposizioni essenziali di cui non temono l'acutezza e le lacerazioni. Infatti il vero concetto è, sí, unità in sé, ma non solo unità immediata, bensí essenzialmente unità in sé scissa, disgiunta in opposizioni. Cosí, p. es., io ho, sí, sviluppato nella mia Logica il concetto come soggettività, ma questa soggettività come unità ideale perspicua si supera nel suo opposto, nell'oggettività; anzi essa, come ciò che è semplicemente ideale, è solo una unilateralità e particolarità, che si mantiene di contro un altro, un opposto, l'oggettività, ed è vera soggettività solo quando entra in questa opposizione, la vince e la dissolve. Cosí anche nel mondo reale ci sono le nature superiori a cui è dato sopportare in sé il dolore dell'opposizione e di vincerne la potenza. Ora, se la musica deve esprimere artisticamente sia il significato interno che il sentimento soggettivo del contenuto piú profondo, di quello religioso ad es. — e anzi di quello religioso cristiano, in cui un lato fondamentale è costituito dagli abissi del dolore — essa deve possedere nel suo campo tonale mezzi che siano in grado di descrivere la lotta di opposti. Ed essa acquista tali mezzi negli accordi dissonanti, detti di settima e di nona, nel cui esame circostanziato io qui non posso però addentrarmi.

Se invece, noi guardiamo, *in terzo luogo* alla natura generale di questi accordi, l'altro punto importante è il

fatto che essi mantengono in un'unica e identica unità un opposto sotto questa forma di opposizione. Ma che l'opposto sia in unità come opposto, ciò è assolutamente contraddittorio e inconsistente. Gli opposti in generale, secondo il loro concetto interno, non hanno un sostegno saldo né in se stessi né nella loro opposizione. Al contrario, nella loro opposizione stessa essi sono distrutti. L'armonia perciò non può arrestarsi a tali accordi, che offrono all'orecchio solo una contraddizione che esige di essere sciolta per potere arrecare soddisfazione all'orecchio e all'animo. Insieme con l'opposizione è allora data immediatamente la necessità di *una dissoluzione* delle dissonanze e un ritorno ai tritoni. Solo questo movimento come ritorno dell'identità a sé è in generale il vero. Ma nella musica questa piena identità è possibile solo come un dispiegarsi temporale dei suoi momenti, che perciò divengono una successione, e tuttavia dimostrano la loro reciproca appartenenza con il fatto che essi si palesano come il movimento necessario di una progressione reciproca fondata in se stessa e come un corso essenziale del mutamento.

γγ) Con ciò siamo giunti ad un *terzo* punto a cui dobbiamo dedicare la nostra attenzione. Se infatti già la scala era una successione di suoni in sé salda, sebbene dapprima ancora astratta, anche gli accordi non restano isolati e per sé stanti, bensí acquistano un riferimento interno l'uno all'altro ed il bisogno di mutare e progredire. In questa progressione, che pur può acquistare un'ampiezza di cambiamento piú significativa di quella che è possibile nella scala, non deve però di nuovo introdursi il semplice arbitrio, bensí il movimento da accordo ad accordo deve poggiare da un lato sulla natura degli accordi stessi, dall'altro sui toni a cui essi conducono. A questo riguardo la teoria della musica ha formulato diversi divieti, la cui esposizio-

ne e giustificazione ci porterebbe però a considerazioni troppo difficili e vaste. Perciò intendo accontentarmi di queste poche generalissime osservazioni.

c) *La melodia*

Se guardiamo indietro a ciò che ci ha occupato nei riguardi dei mezzi di espressione particolari della musica, vediamo che abbiamo considerato come *prima cosa* la forma della durata *temporale* dei suoni rispetto al tempo, alla battuta e al ritmo. Da qui siamo passati ai suoni *reali*: e cioè *prima* al suono degli strumenti e della voce umana, poi, *in secondo luogo*, alla determinazione fissa della misura degli intervalli e alla loro astratta successione nella scala e nei diversi toni, e infine, *in terzo luogo*, alle leggi degli accordi particolari e alla loro progressione reciproca. Ora *l'ultimo* campo, in cui quelli precedenti si fondono in unità e in quest'identità costituiscono la base per l'unione e lo sviluppo veramente liberi dei suoni, è la *melodia*.

Infatti l'armonia abbraccia solo i rapporti essenziali che costituiscono la legge della necessità per il mondo dei suoni, ma che sono non già musica vera e propria, altrettanto come non lo è la battuta e il ritmo, bensí sono solo la base sostanziale, il terreno ed il fondamento conformi a legge su cui si muove l'anima libera. Il lato poetico della musica, la lingua dell'anima che effonde in suoni la gioia interna e il dolore dell'animo e in questa effusione si innalza con forza mitigante al di sopra del potere naturale del sentimento, con ciò trasformando l'attuale commozione dell'interno in una percezione di sé, in un libero indugiare presso di sé, e dando quindi al cuore la liberazione dalla stretta della sofferenza e della gioia:

questo lato poetico, ed esso soltanto, ossia il libero suono dell'anima nel campo della musica è ciò che costituisce la melodia. Quest'ultimo ambito, in quanto costituisce il lato poetico superiore della musica, il regno delle sue invenzioni propriamente artistiche nell'uso degli elementi fin qui considerati, è ciò di cui noi ora dovremmo soprattutto parlare. Tuttavia proprio qui ci imbattiamo nelle difficoltà sopra accennate. Infatti per un lato una trattazione ampia ed esauriente del tema richiederebbe una conoscenza piú precisa delle regole della composizione ed una familiarità con le piú perfette opere musicali interamente diversa da quella che io possiedo e mi sono saputo procurare, giacché raramente si ode qualcosa di esauriente e preciso da parte dei veri intenditori e dei musicisti professionisti, e quasi nulla anzi da questi ultimi, che sono spesso le persone spiritualmente piú insignificanti. D'altro lato è implicito nella natura della musica stessa che in essa il determinato e il particolare si possa e debba fissare e mettere in rilievo in maniera piú generale assai meno che non nelle altre arti. Infatti, per quanto la musica accolga in sé un contenuto spirituale e faccia ad oggetto della propria espressione l'interno di questo oggetto o i movimenti interni del sentimento, tuttavia questo contenuto, proprio perché è colto nella sua interiorità o risuona come sentimento soggettivo, resta nell'indeterminato e nel vago. Ed i mutamenti musicali non sono sempre contemporaneamente anche mutamenti di un sentimento o di una rappresentazione, di un pensiero o di una figura individuale, bensí sono una progressione semplicemente musicale che gioca con se stessa e in questo gioco introduce un metodo. Perciò intendo limitarmi solo alle seguenti osservazioni generali che mi paiono interessanti e appropriate.

α) La melodia, nel suo libero svolgimento dei suoni,

da una parte si libra indipendente sulla battuta, sul ritmo e sull'armonia, dall'altra però non ha altro mezzo per realizzarsi se non appunto i movimenti ritmici e di battuta dei suoni nei loro rapporti essenziali e in se stessi necessari. Il movimento della melodia quindi è rinchiuso entro questi mezzi della sua esistenza e non deve pretendere di acquistare esistenza in essi contro la loro legislazione necessaria secondo la cosa stessa. Ma in questa stretta associazione con l'armonia come tale la melodia non perde già la sua libertà, bensí si libera solo da quella soggettività che un arbitrio accidentale presenta nelle progressioni capricciose e nei suoi bizzarri mutamenti, e solo cosí acquista la sua vera autonomia. Infatti la libertà autentica non si oppone al necessario come ad una potenza estranea e quindi gravosa e soffocante, ma ha questo sostanziale come l'essenza in lei stessa immanente, con lei identica, rispetto alle cui esigenze essa segue solo le proprie leggi e soddisfa *talmente* alla propria natura che devierebbe da se stessa e diverrebbe a se stessa infedele solo se si allontanasse da queste prescrizioni. Viceversa risulta anche che la battuta, il ritmo e l'armonia presi per sé sono solo delle astrazioni che non hanno validità musicale alcuna nel loro isolamento, ma possono pervenire ad un'esistenza veramente musicale solo con la melodia e dentro di essa, come momenti e lati della melodia stessa. Il segreto principale delle grandi composizioni risiede nella differenza, in tal modo portata ad accordo, tra melodia e armonia.

β) Per quel che a questo proposito riguarda, *in secondo luogo*, il carattere *particolare* della melodia, le seguenti differenze mi appaiono importanti.

αα) *In primo luogo*, la melodia si può limitare, rispetto al suo corso armonico, ad una cerchia del tutto semplice di accordi e toni, in quanto si estende solo entro

quei rapporti di suoni che si accordano senza contrasto gli uni agli altri e che essa tratta del resto semplicemente come base per trovare nel loro terreno solo i punti di sostegno generali per i suoi successivi movimenti e figurazioni. P. es., le melodie delle canzoni, che non perciò sono superficiali, ma possono essere profondamente espressive, di solito si muovono nei rapporti piú semplici dell'armonia. Esse non hanno affatto problemi di difficili intrecci degli accordi e dei toni, in quanto si accontentano di quelle progressioni e modulazioni che, per operare un accordo reciproco, non si spingono fino ad aspre opposizioni, né richiedono molteplici mediazioni prima di instaurare l'unità soddisfacente. Questo modo di procedere certo può anche condurre a delle superficialità, come si vede in molte melodie moderne italiane e francesi, la cui successione armonica è del tutto superficiale, mentre il compositore cerca di sostituire soltanto con l'attrattiva piccante del ritmo o con altri artifici quel che per questo aspetto gli manca. Ma in generale il vuoto della melodia non è un effetto necessario della semplicità della sua base armonica.

ββ) Un'ulteriore differenza consiste, in *secondo luogo*, nel fatto che la melodia non si sviluppa piú, come nel primo caso, semplicemente con uno svolgimento di singoli suoni in una successione armonica progrediente relativamente per sé come base semplice; bensí che ogni singolo suono della melodia invece si completa come un tutto concreto in un accordo e quindi da un lato acquista una ricchezza di suoni, mentre dall'altro si intreccia con il procedere dell'armonia in un modo cosí stretto che non va piú fatta quella differenza piú determinata fra una melodia che si dispiega per sé ed una armonia che offre soltanto i punti di appoggio per l'accompagnamento ed un terreno e una base piú solidi. Armonia e melodia

rimangono allora il medesimo compatto intiero, ed un mutamento in un lato è al contempo un mutamento necessario nell'altro. Questo ha luogo, p. es., particolarmente nei cori a quattro voci. Parimenti, la medesima melodia può intrecciarsi a piú voci in modo tale che questo intreccio costituisca un procedimento armonico, oppure anche melodie diverse possono essere armonicamente compenetrate ed elaborate in modo analogo, cosicché l'incontro di determinati suoni di queste melodie formi sempre un'armonia, come avviene spesso, p. es., nelle composizioni di Sebastiano Bach. Il cammino si spezza allora in vari rivoli, divergenti gli uni dagli altri, che sembrano poi autonomamente coesistere ed intrecciarsi, ma conservano invece una relazione essenzialmente armonica fra di loro, la quale reintroduce di nuovo una necessaria consonanza.

γγ) In questo genere di trattazione alla musica piú profonda è non solo *permesso* di spingere i suoi movimenti fino ai limiti di una consonanza immediata ed anzi di distruggere prima questa consonanza per poi tornare *a* lei, ma essa al contrario *deve* dissociare la prima concordanza semplice in dissonanza. Infatti solo in tali opposizioni sono fondati quei piú profondi rapporti e segreti dell'armonia, nei quali c'è per sé una necessità; e cosí anche i movimenti penetranti della melodia possono trovare la loro base solo in questi rapporti armonici piú profondi. Perciò l'arditezza della composizione musicale volge alle opposizioni, fa appello a tutte le piú forti contraddizioni e dissonanze e mostra la propria forza nello smuovere tutte le forze dell'armonia, le cui battaglie, d'altro canto, essa ha la certezza di poter placare, cosí come è certa di festeggiare cosí la vittoria soddisfacente di un acquietamento melodico. È questa una lotta fra la libertà e la necessità: una lotta fra la libertà che la fan-

tasia ha di abbandonarsi ai suoi voli, e la necessità di quei rapporti armonici, di cui ha bisogno per la sua estrinsecazione ed in cui risiede il suo proprio significato. Ma se la cosa principale sono l'armonia, l'uso di tutti i suoi mezzi, l'arditezza della lotta in questo uso e contro questi mezzi, la composizione diviene facilmente pesante e erudita, inquantoché o le manca realmente la libertà del movimento, oppure essa non lascia affatto venir fuori il completo trionfo della libertà stessa.

γ) *In terzo luogo*, infatti, in ogni melodia quel che è propriamente melodico, cantabile, deve mostrarsi, in qualsiasi genere di musica esso si trovi, come l'aspetto predominante, indipendente, che nella ricchezza della sua espressione né dimentica se stesso, né si perde. Per questo lato la melodia è certo la determinabilità e possibilità infinita nella progressione dei suoni, ma è una determinabilità e possibilità la quale deve essere trattata in modo tale che dinanzi ai nostri sensi resti sempre un tutto in sé totale e conchiuso. Questo tutto, che contiene certo una molteplicità ed ha in sé una progressione, deve essere però, come totalità, in sé saldamente conchiuso ed ha quindi bisogno di un inizio e di una fine determinata, cosicché il centro è solo la mediazione di quell'inizio e di questa fine. Solo come questo movimento, che non trascorre nell'indeterminato, ma è in se stesso articolato e a sé ritorna, la melodia corrisponde al libero essere presso di sé della soggettività, di cui deve essere espressione, e soltanto cosí la musica, in quel suo elemento peculiare della interiorità che diviene immediatamente estrinsecazione e dell'estrinsecazione che diviene immediatamente interiore, esercita quell'idealità e liberazione le quali, ubbidendo al contempo alla necessità armonica, trasportano l'anima nella percezione di una sfera superiore.

3. *Il rapporto fra i mezzi dell'espressione musicale ed il loro contenuto*

Dopo aver indicato il carattere generale della musica, noi abbiamo considerato i lati paricolari secondo cui si devono configurare i suoni e la loro durata temporale. Ma in quanto siamo penetrati con la melodia nel regno della libera invenzione artistica e dell'effettiva creazione musicale, ci imbattiamo subito in un *contenuto* che deve acquistare un'espressione artistica nel ritmo, nell'armonia e nella melodia. Stabilendo i modi generali di questa espressione, noi abbiamo dinanzi l'ultimo punto di vista da cui dobbiamo dare uno sguardo ai diversi campi della musica. A questo riguardo va innanzi tutto fatta la seguente distinzione.

Una volta la musica, come abbiamo visto, può far da *accompagnamento*, quando cioè il suo contenuto spirituale non solo è colto nell'interiorità astratta del suo significato o come sentimento soggettivo, ma è entrato nel movimento musicale in quel modo in cui alla rappresentazione è già stato elaborato e concepito in parole. Un'altra volta invece la musica si scioglie da un simile contenuto per sé già compiuto e si *rende autonoma* nel campo suo proprio. In tal caso essa, quando ha ancora a che fare con un contenuto determinato qualsiasi, lo immerge immediatamente in melodie e nella elaborazione armonica di queste, oppure sa accontentarsi anche del suonare e risuonare come tale, del tutto indipendente, e della figurazione armonica e melodica di esso. Sebbene in un campo interamente diverso, ritorna qui una differenza analoga a quella che abbiamo visto nell'architettura concepita come costruzione autonoma e costruzione strumentale. Ma la musica di accompagnamento è essenzialmente piú libera

ed entra con il suo contenuto in un'unione molto piú stretta di quanto non possa verificarsi in architettura.

Questa differenza si presenta ora nell'arte reale come la diversità fra musica *vocale* e musica *strumentale*. Noi però non dobbiamo considerare tale differenza in un modo soltanto esteriore, come se nella musica vocale fosse usato solo il *suono* della voce umana e nella musica strumentale invece il suono piú vario di tutti gli altri strumenti; infatti la voce, cantando, esprime al contempo delle parole che ci danno la rappresentazione di un contenuto determinato, cosicché la musica come parola *cantata*, se i due lati, suono e parola, non devono risultare reciprocamente indifferenti e senza relazione, può avere solo il compito di rendere conforme, nella misura in cui la musica può farlo, l'espressione musicale a questo contenuto: contenuto che in quanto tale è secondo la sua piú precisa determinatezza messo a contatto con la rappresentazione e non resta piú appartenente al sentimento, che è il piú indeterminato. Ma nella misura in cui il contenuto rappresentato, nonostante questa unione, è percepibile e leggibile per sé come testo, e quindi anche per la rappresentazione si distingue dall'espressione musicale, la musica aggiunta ad un testo diviene perciò di accompagnamento, mentre invece nella scultura e nella pittura il contenuto raffigurato non perviene a rappresentazione già di per sé e al di fuori della sua forma artistica. Noi però non dobbiamo nemmeno, d'altra parte, distorcere il concetto di *accompagnamento*, come qualcosa che sia solo subordinato e strumentale, perché le cose stanno proprio all'opposto. Il testo sta al servizio della musica e non ha altra validità che quella di procurare alla coscienza una rappresentazione piú precisa di ciò che l'artista ha scelto a tema determinato della sua opera. La musica del resto convalida tale libertà soprattut-

to col fatto di non concepire il contenuto allo stesso modo in cui il testo lo porta a rappresentazione, ma di impadronirsi di un elemento che non appartiene né all'intuizione né alla rappresentazione. A tale proposito ho già indicato, nel parlare della caratteristica generale della musica, che questa non può non esprimere l'interiorità come tale. Ma l'interiorità può essere di *doppio* genere; infatti prendere un oggetto nella sua interiorità può significare da un lato che lo si coglie non nella sua realtà esterna di fenomeno, ma secondo il suo *significato ideale*: dall'altro però può significare che si esprime un contenuto quale vive nella soggettività del *sentimento*. Entrambi questi modi di concepire sono possibili in musica. Voglio qui cercare di rappresentare ciò piú precisamente.

Nell'antica musica sacra, p. es. in un *Crucifixus*, le determinazioni profonde contenute nel concetto della Passione di Cristo come questa determinata sofferenza, morte e sepoltura divina, sono state piú volte cosí concepite, che riguardo a questo evento non viene espresso un sentimento *soggettivo* di commozione, compassione o di un singolo dolore umano, ma, per cosí dire, è la cosa stessa, cioè la profondità del suo significato, a scorrere attraverso le armonie ed il loro corso melodico. Certo anche in questo caso si opera sul sentimento dell'ascoltatore: egli deve non *intuire* il dolore della crocefissione, il seppellimento, non se ne deve formare *un'idea* generale, ma deve rivivere nel suo Io piú intimo quel che di piú intimo vi è in questa morte e in questi dolori divini; vi si deve immergere con tutto l'animo cosicché la cosa divenga qualcosa di percepito in lui e che dissolve tutto il resto e riempie il soggetto solo con quest'unica cosa. Parimenti, anche l'animo del compositore, affinché l'opera d'arte acquisti la potenza di produrre tale impressione, deve essersi immedesimato interamente nella cosa e soltanto in essa, e

non semplicemente nel sentimento soggettivo di essa, e solo essa deve voler rendere viva nei suoni per il senso interno.

D'altra parte io posso, p. es., leggere un libro, un testo che racconta un evento, presenta un'azione, esprime sentimenti con parole, ed esserne altamente stimolato nel mio sentire piú intimo, versare lacrime ecc. Questo momento *soggettivo* del sentimento, che può accompagnare ogni fare ed agire umano, ogni espressione della vita interna, e che può essere risvegliato quando si percepisce un qualsiasi evento e si contempla una qualsiasi azione, la musica è altrettanto in grado di organizzarlo, ed essa, allora, non fa che calmare, pacificare ed idealizzare con le sue impressioni nell'ascoltare la simpatia a cui questo si sente chiamato. In entrambi i casi dunque il contenuto risuona per l'Io interno, a cui la musica, proprio perché si impadronisce del soggetto nella sua concentrazione semplice, sa limitare ora anche la libertà traboccante del pensiero, della rappresentazione e dell'intuizione ed il porsi oltre un contenuto determinato, in quanto essa fissa ed occupa l'animo in un contenuto particolare, muovendo e riempiendo in questa cerchia il sentimento.

Questo è il senso in cui dobbiamo qui parlare di musica d'accompagnamento, nella misura in cui essa sviluppa nel senso su accennato quel lato dell'interiorità del contenuto offerto per la rappresentazione già con il testo. Ma poiché la musica può assolvere questo compito particolarmente nella musica vocale e poiché essa inoltre associa alla voce umana gli strumenti, si è soliti chiamare musica d'accompagnamento proprio la musica strumentale. Certo essa accompagna lo voce e non può quindi rendersi assolutamente autonoma e pretendere di costituire la cosa principale. Tuttavia in questa associazione la musica vocale si trova ancora piú direttamente subordinata alla

categoria su accennata del suono di accompagnamento; in quanto la voce pronunzia parole articolate per la rappresentazione ed il canto, è solo una ulteriore modificazione del contenuto di queste parole. In altri termini il canto è un'esecuzione delle parole per il sentimento interno dell'animo, mentre nella musica strumentale come tale vien meno l'esprimere per la rappresentazione, e la musica si deve limitare ai mezzi che sono propri alla sua espressione puramente musicale.

A queste differenze si aggiunge infine un *terzo* lato che non deve essere trascurato. Infatti ho già prima accennato al fatto che la realtà vivente di un'opera musicale deve essere sempre riprodotta daccapo. Nelle arti figurative la scultura e pittura si trovano a questo riguardo in vantaggio. Lo scultore, il pittore, concepiscono la loro opera e la eseguono completamente; l'intera attività artistica si concentra nello stesso individuo, risultandone avvantaggiata la corrispondenza intima tra invenzione ed esecuzione reale. Invece l'architetto sta già peggio, perché ha bisogno dell'attività di molti e diversi mestieri ch'egli deve affidare ad altre mani. Il compositore deve sí affidare pure lui la sua opera a mani e voci estranee, ma con questa differenza, che qui l'esecuzione, rispetto sia al lato tecnico che allo spirito interno che la vivifica, esige a sua volta una attività artistica e non solo di mestiere. Specialmente a questo riguardo, presentemente sono stati compiuti in musica due miracoli, cosí come già avvenne al tempo dell'antica opera italiana, mentre nelle altre arti non sono state fatte nuove scoperte; un miracolo riguarda la concezione, l'altro la geniale virtuosità nell'esecuzione, e grazie ad essi anche per i maggiori intenditori il concetto di ciò che è musica e di ciò che essa può dare si è sempre piú ampliato.

In base a ciò, noi abbiamo, per la *suddivisione* di queste ultime considerazioni, i seguenti punti fermi:

in primo luogo, dobbiamo occuparci della musica di *accompagnamento* e chiedere quali siano i modi di esprimere un contenuto, di cui essa sia in generale capace;

in secondo luogo, dobbiamo porci la stessa domanda intorno al carattere della musica per sé *autonoma*; e

in terzo luogo, chiuderemo con alcune osservazioni sull'*esecuzione* artistica.

a) *La musica d'accompagnamento*

Da ciò che ho già detto intorno alla posizione reciproca di testo e musica, nasce immediatamente la richiesta che questo primo ambito l'espressione musicale si associ ad un contenuto determinato molto piú strettamente che quando la musica deve abbandonarsi autonomamente ai propri movimenti ed alle proprie ispirazioni. Infatti il testo offre già di suo rappresentazioni determinate, sottraendo cosí la coscienza a quell'elemento piú trasognato fatto di sentimenti privi di rappresentazioni, nel quale noi ci lasciamo trasportare qui e lí, senza essere turbati, e non abbiamo bisogno di rinunciare alla libertà di ritrovare nella musica questo o quel sentimento, di sentirci commossi in un senso o nell'altro. Ma la musica, pur in questo intreccio, non deve essere abbassata a mezzo fino al punto da perdere, per riprodurre le parole del testo in una caratteristica perfetta, il libero scorrere dei suoi movimenti, cosicché, invece di creare un'opera d'arte su se stessa basata, si serva soltanto dell'abilità intellettuale di volgere i mezzi di espressione musicale ad indicare nel modo piú possibile fedele un contenuto già compiuto al di fuori di essa e senza il suo concorso. Ogni costrizione

notevole, ogni ostacolo alla libera produzione danneggia a tale riguardo l'impressione. D'altro lato la musica non deve, come è divenuto ora di moda fra la maggior parte dei compositori italiani moderni, emanciparsi quasi totalmente dal contenuto del testo, la cui determinatezza appare allora un inciampo, e pretendere di avvicinarsi completamente al carattere della musica autonoma. L'arte consiste invece nel riempirsi del senso delle parole espresse, della situazione, dell'azione, ecc. e, partendo da questa animazione interna, trovare e musicalmente sviluppare un'espressione ricca di anima. Cosí hanno fatto tutti i grandi compositori. Essi non producono nulla che sia estraneo alle parole, ma neanche lasciano venire meno la libera effusione dei suoni, il procedere e il corso indisturbato della composizione, la quale cosí c'è in base a se stessa e non semplicemente in ragione delle parole.

Entro questa autentica libertà si possono piú dappresso distinguere *tre* diversi modi di espressione.

α) Incomincerò con quella che si può chiamare l'espressione propriamente *melodica*. Qui è il sentimento, l'anima risuonante, che deve divenire per se stessa e godersi nella sua estrinsecazione.

αα) Il cuore umano, lo stato dell'animo, costituisce in generale la sfera in cui deve muoversi il compositore, e la melodia, questo puro risuonare dell'interno, è l'anima piú intima della musica. Infatti il suono acquista un'espressione veramente ricca di anima solo per il fatto che un sentimento viene trasferito in esso e da esso risuona. A questo riguardo già il grido naturale del sentimento, p. es. quello del terrore, il singulto del dolore, l'esclamazione e le grida di gioia e di letizia spavalda ecc., sono altamente espressivi; perciò io anche sopra ho indicato queste espressioni come il punto di partenza per la musica, ma ho anche aggiunto che essa non deve arrestarsi alla

naturalità come tale. Qui si differenziano di nuovo, in particolare, musica e pittura. La pittura non può spesso produrre gli effetti piú belli e piú artistici, se si immedesima interamente nella figura reale, nel colore e nell'espressione spirituale di una persona che si trova in una situazione ed in un ambiente determinati, e se riproduce interamente, in questa vitalità, ciò che ha cosí completamente al suo posto. Invece la musica non deve ripetere l'espressione dei sentimenti come esplosione naturale della passione, ma deve animare con sentimento il suono elaborato in determinati rapporti tonali e quindi trasporre l'espressione in un elemento creato solo dall'arte e unicamente per essa, e nel quale il grido semplice si dispiega in una successione di suoni, in un movimento il cui corso e le cui variazioni sono sostenute dall'armonia e sono melodicamente conchiuse.

ββ) Questo lato melodico acquista ora un significato ed una determinazione piú precisa in relazione al tutto dello spirito umano. Le belle arti della scultura e della pittura portano l'interno spirituale nell'oggettività esterna, e liberano, poi, lo spirito da questa esteriorità dell'intuizione per il fatto che egli da un lato vi ritrova se stesso, un interno, una produzione spirituale, mentre dall'altro nulla è concesso alla particolarità soggettiva, alla rappresentazione, ai pensieri e alle riflessioni arbitrarie, giacché il contenuto è collocato nella sua individualità interamente determinata. La musica invece, come abbiamo piú volte visto, ha per tale oggettività solo l'elemento del soggettivo stesso, per mezzo di cui l'interno perciò si incontra solo con *se stesso* e a sé ritorna nella sua estrinsecazione in cui risuona il sentimento. La musica è spirito, è anima che suona immediatamente per se stessa e si sente soddisfatta nel proprio percepirsi. Ma come bella arte essa al contempo, dal punto di vista dello spirito, ac-

quista l'esigenza di moderare gli affetti ed insieme la loro espressione, e ciò al fine di non essere trascinata in una furia bacchica e nel turbinoso tumulto delle passioni oppure non arrestarsi alla disunione della disperazione, bensí di essere libera tanto nel giubilo della gioia quanto nel piú alto dolore, ed essere beata nella sua effusione. Tale è la musica veramente ideale, l'espressione melodica in Palestrina, Durante, Lotti, Pergolesi, Gluck, Haydn, Mozart. La quiete dell'anima non va perduta nelle composizioni di questi maestri; il dolore vi si esprime certamente, ma esso viene sempre dissolto, la giusta proporzione non si disperde in alcun estremo, ma tutto rimane riunito in forme contenute e salde, cosicché il giubilo non degenera mai in impeto smodato e lo stesso pianto dà la piú beata pacificazione. Ho già detto a proposito della pittura italiana che anche nel dolore piú profondo e nella lacerazione estrema dell'animo non deve mancare la conciliazione con sé, che pur nelle lacrime e nella sofferenza conserva il tratto della quiete e della felice certezza. In un'anima profonda il dolore rimane bello, cosí come anche in Arlecchino dominano ancora leggiadria e grazia. Alla stessa maniera la natura ha dato specialmente agli italiani il dono anche dell'espressione melodica, e noi troviamo nella loro antica musica sacra, accanto alla piú alta pietà religiosa, il puro sentimento della conciliazione e, anche se il dolore afferra l'anima fin nel profondo, troviamo tuttavia la bellezza e la beatitudine, la semplice grandezza e configurazione della fantasia nel godimento molteplice di lei stessa. Si tratta di una bellezza che ha lo stesso aspetto della sensibilità, cosicché anche questa soddisfazione melodica spesso si riferice ad un godimento semplicemente sensibile; ma l'arte deve muoversi appunto nell'elemento del sensibile e condurre lo spirito

ad una sfera in cui, come nel naturale, il suono fondamentale rimane l'essere soddisfatti in sé e di sé.

γγ) Se perciò la *particolarità* del sentimento non può mancare al melodico, la musica tuttavia, lasciando scorrere in suoni passione e fantasia, deve innalzare l'anima al di sopra del sentimento in cui questa si immerge, deve far librare l'anima al di sopra del suo contenuto, creando cosí per lei una regione in cui possa aver luogo indisturbato il ritorno dalla sua immedesimazione e il puro sentire di sé. Ciò è quel che costituisce propriamente il cantabile, il canto di una musica. In tal caso, ciò che diviene fondamentale non è solo il cammino del sentimento *determinato* come tale, l'amore, la tristezza, la mestizia, ecc., ma l'interno che sta al di sopra, che si espande nelle sue sofferenze e nelle sue gioie e gode se stesso. Come l'uccello fra i rami, l'allodola nel cielo in modo sereno e toccante cantano per cantare, come pure produzioni naturali, senza altro fine e contenuto determinato, cosí avviene per il canto umano e per l'espressione melodica. Perciò appunto la musica italiana, in cui questo principio vige in modo particolare, passa, come avviene spesso nella poesia, a canto melodico come tale, e facilmente può dare l'impressione di abbandonare, o realmente abbandona, il sentimento e la sua espressione determinata, perché si cura del godimento dell'arte come arte, dell'eufonia dell'anima nella sua autosoddisfazione. Ma ciò è piú o meno il carattere di quel che è propriamente melodico in generale. La semplice determinatezza dell'espressione, pur esistendo, si elimina al contempo, in quanto il cuore non è immerso in altro, nel determinato, ma nella percezione di se stesso ed unicamente cosí, al modo dell'auto-intuirsi della pura luce, esso dà la piú alta rappresentazione di una beata intimità e conciliazione.

β) Come nella scultura deve essere dominante la bel-

lezza ideale, il poggiar su di sé, mentre la pittura passa già alla caratteristica particolare, adempiendo un compito fondamentale nell'energia dell'espressione determinata, cosí anche la musica non può accontentarsi del melodico nel senso su descritto. Il semplice sentir se stessa dell'anima e il gioco tonale del percepirsi sono alla fine, come semplice stato d'animo, troppo generali ed astratti, e corrono pericolo non solo di allontanarsi dall'indicazione precisa del contenuto espresso nel testo, ma anche di divenire in generale vuoti e triviali. Se dolori, gioie, desiderio, ecc., devono risuonare nella melodia, l'anima reale, concreta, ha nella realtà seria tali stati d'animo solo entro un contenuto reale, in determinate circostanze, in situazioni particolari, in particolari eventi, azioni, ecc. Quando il canto risveglia in noi, p. es., il sentimento del cordoglio, del lamento per una perdita, ci si chiede subito: cos'è stato perduto? La vita con la ricchezza dei suoi interessi? La giovinezza, la felicità, la moglie, la persona amata, i figli, i genitori, amici? Perciò la musica acquista l'ulteriore compito di dare *eguale particolarizzazione* alla espressione stessa in rapporto al contenuto determinato e ai rapporti e situazioni *particolari*, in cui l'animo si è immedesimato e in cui ora riveste di suoni la sua vita interna. Infatti la musica ha a che fare non con l'interno come tale, ma con l'interno riempito, il cui contenuto determinato è legato nel modo piú stretto con la determinatezza del sentimento, cosicché una differenziazione dell'espressione non potrà essenzialmente non presentarsi in proporzione al diverso contenuto. Egualmente l'animo, quanto piú si getta con tutta la sua forza in una particolarità qualsiasi, tanto piú passa al movimento crescente degli affetti e, di contro al precedente godimento beato dell'anima in se stessa, a lotte e lacerazioni, a conflitti fra passioni ed in generale ad una profondità di particolarizzazione per cui

l'espressione fin qui considerata non è piú corrispondente. La precisazione del contenuto è ora appunto ciò che ci viene fornito dal *testo*. Di fronte a quel che è propriamente melodico e che meno si impegna in tale determinatezza, i tratti specifici del testo risultano soltanto di secondaria importanta. Per es., una canzone, sebbene possa contenere in se stessa come poesia e testo un insieme di stati d'animo, intuizioni e rappresentazioni variamente sfumate, ha, però, per lo piú, il suono fondamentale di un unico sentimento che compenetra il tutto, ed essa fa risuonare perciò principalmente un *solo* tono d'animo. Cogliere tale tono e produrlo in suono, ecco l'attività principale di una simile melodia di canzone. Perciò essa può rimanere la stessa lungo tutta la poesia, per quanto i versi siano piú volte modificati nel loro contenuto, e proprio con questo ritorno accrescere la profondità dell'impressione, anziché danneggiarla. Avviene proprio come in un paesaggio, dove ci sono posti dinanzi gli oggetti piú diversi e tuttavia il tutto è animato da un unico ed identico tono fondamentale e da un'unica situazione della natura. Un simile tono, per quanto possa essere adatto solo per un paio di versi e non per altri, deve comunque dominare nella canzone, perché qui il senso determinato delle parole non dev'essere l'elemento prevalente, mentre invece è la melodia a librarsi semplicemente per sé al di sopra di questa varietà. Invece in molte composizioni che ad ogni nuovo verso attaccano con una nuova melodia, che spesso è diversa dalla precedente per battuta, ritmo e persino per tonalità, non si vede perché, se sono veramente necessari tali mutamenti essenziali, non debba mutare ad ogni verso anche la poesia per ritmo, metro, combinazione di rime, ecc.

αα) Ma quel che si mostra adatto per una canzone, che è un canto dell'anima autenticamente melodico, non

si adatta ad ogni genere di espressione musicale. Perciò noi dobbiamo mettere in rilievo di contro al melodico come tale un secondo lato che possiede uguale importanza e che solo fa del canto propriamente una musica d'accompagnamento. Questo si verifica in quei modi d'espressione in cui domina il recitativo. Qui infatti non vi è nessuna melodia in sé conchiusa, che colga, per cosí dire, solo il tono fondamentale di un contenuto, nel cui sviluppo l'anima, come soggettività univa con sé, percepisce se stessa, ma il contenuto delle parole si imprime nei suoni con tutta la sua particolarità e ne determina il corso ed il valore nei riguardi dell'indicazione, dell'altezza o della profondità, dell'arsi o della tesi. Con ciò la musica, a differenza dell'espressione melodica, diviene una *declamazione* in suoni che con precisione si accompagna al corso delle parole tanto in rapporto al senso che alla composizione sintattica, e che, nella misura in cui arreca come nuovo elemento soltanto la maggiore accentuazione del sentimento, sta a metà fra il melodico come tale ed il discorso poetico. Conformemente a questa posizione compare allora una accentuazione piú libera che si attiene strettamente al senso determinato delle singole parole. Il testo non ha bisogno, da parte sua, di un metro determinato, e l'esecuzione musicale non ha bisogno, al contrario della melodia, di legarsi strettamente in una successione omogenea alla battuta e al ritmo, ma può rispetto all'accelerazione ed al rallentamento, all'indugio su determinati suoni e al rapido trascorrere di altri, liberamente rimettere questo lato al sentimento interamente penetrato dal contenuto delle parole. Egualmente la modulazione non è cosí conchiusa come nella melodia: inizio, progressione, sosta, interruzione, ripresa, cessazione, tutto questo è affidato ad una libertà maggiormente illimitata a seconda dei bisogni del testo da esprimere. Sono cosí

concessi accenti imprevisti, passaggi meno mediati, mutamenti e arresti improvvisi e, a differenza che nelle melodie fluenti ininterrottamente, non disturbano neanche, se il contenuto lo richiede, le espressioni frammentarie, passionalmente dilacerate.

ββ) A questo riguardo l'espressione recitativo-declamatoria si mostra egualmente adatta per la calma considerazione e il quieto racconto di eventi come per la descrizione appassionata di stati d'animo, la quale mostra l'interno ingaggiato nel mezzo di una situazione e sveglia a simpatia il cuore, in vivi accenti dell'anima, per ciò che si muove nella situazione stessa. Quindi il recitativo trova la sua applicazione principale da un lato nell'oratorio, sia come recitativo narrativo che come introduzione piú viva in un accadimento momentaneo, e dall'altro nel canto drammatico, a cui convengono tutte le sfumature di una comunicazione fuggevole, ed egualmente ogni genere di passione, sia che questa si estrinsechi con bruschi mutamenti, brevemente, frammentariamente, con aforistico impeto, sia che risuoni come dialogo con rapida luce e controluce dell'espressione, sia, che, ancora, scorra in modo piú coerente. Inoltre, ad entrambi i campi, quello epico e quello drammatico, può ancora aggiungersi la musica strumentale, o per offrire alle armonie, in modo del tutto semplice, i punti di sostegno, oppure per interrompere il canto con delle intercalature che dipingono musicalmente con analoga caratteristica altri lati e svolgimenti della situazione.

γγ) Ciò che tuttavia manca a questo genere recitativo di declamazione è il vantaggio che la melodia come tale possiede, cioè l'articolazione e conchiusione determinata, l'espressione di quella intimità dell'anima ed unità, la quale, pur immedesimandosi in un contenuto particolare, palesa in questo proprio l'unità con sé, in quanto non si

fa distrarre, trascinare e disperdere dai singoli lati, ma anche in essi fa ancora valere la coesione soggettiva. Perciò la musica, anche nei confronti di questa caratteristica piú determinata del suo contenuto dato dal testo, non può accontentarsi della declamazione recitativa, né può in generale arrestarsi alla semplice *differenza* fra il melodico, che si libra relativamente al di sopra delle particolarità e delle singolarità delle parole, e il recitativo, che si sforza di rimanere piú strettamente aderente ad esse. Al contrario la musica deve cercare di raggiungere una *mediazione* di questi elementi. Possiamo paragonare questa nuova unione con quella che abbiamo già visto precedentemente a proposito della differenza fra armonia e melodia. La melodia ha accolto in sé l'armonico come sua base non solo universale, ma nello stesso tempo in sé determinata e particolarizzata, e, invece di perdere con ciò la libertà del proprio movimento, ha acquistato per essa la medesima forza e determinatezza, che l'organismo umano possiede mediante la solida struttura ossea, la quale impedisce solo posizioni e movimenti inappropriati. Questo ci conduce all'ultimo punto che noi dobbiamo prendere in esame nei riguardi della musica d'accompagnamento.

γ) Infatti il *terzo* genere di espressione consiste nel fatto che il canto melodico che accompagna il testo si volge anche verso la caratteristica particolare e quindi non lascia sussistere di contro a sé in modo semplicemente indifferente il principio che domina nel recitativo, ma lo fa suo al fine di dare a sé la determinatezza mancante e di dare alla declamazione caratterizzante l'articolazione organica e la conchiusione unitaria. Infatti già il melodico, quale lo abbiamo visto sopra, non poteva restare assolutamente vuoto ed indeterminato. Ora, se a tal proposito ho messo in rilievo principalmente solo *quel* punto per cui qui in ogni contenuto è la disposizione d'animo,

occupata con sé e con la propria intimità e beata in questa unità con sé, ad esprimersi e a corrispondere al melodico come tale, in quanto questo, considerato musicalmente, è la medesima unità e il conchiuso ritorno in sé, ciò è avvenuto solo perché questo punto riguarda il carattere specifico del puro melodico nella sua differenza dalla declamazione recitativa. L'ulteriore compito del melodico consiste però nello stabilire che la melodia fa divenire suo possesso quel che dapprima sembra doversi muovere fuori di lei, e che essa perviene ad un'espressione veramente concreta solo adempiendo a questo compito, inquantoché ora è sia melodica che declamatoria. Ma d'altro canto anche il declamatorio non se ne sta piú per sé isolato, ma completa parimenti la propria unilateralità con l'essere accolto nell'espressione melodica. Ciò costituisce la necessità di questa unità concreta.

Per esaminare le cose con piú precisione, noi dobbiamo qui specificare i seguenti lati:

In primo luogo, dobbiamo dare uno sguardo alla natura del *testo* che è qualificato per la composizione, giacché il contenuto determinato delle parole si è ora dimostrato di importanza essenziale per la musica e la sua espressione.

In secondo luogo, nei riguardi della *composizione* si presenta ora un nuovo elemento, la declamazione caratterizzante, che qui deve essere considerata nel suo rapporto con quel principio che abbiamo riscontrato prima nel melodico.

In terzo luogo, considereremo le *specie* in cui trova principalmente posto questo genere di espressione musicale.

αα) La musica, nella fase che presentemente esaminiamo, non accompagna il contenuto solo in generale, ma deve, come abbiamo visto, occuparsi anche di una piú pre-

cisa caratteristica di esso. Costituisce perciò un dannoso pregiudizio il credere che la natura del testo sia cosa di nessuna importanza per la composizione. Invece, alle opere musicali di maggior respiro sta a fondamento un testo eccellente che i compositori molto seriamente hanno scelto o composto essi stessi. Infatti a nessun artista la materia trattata deve restare indifferente, e tanto meno al musicista, quanto piú per lui la poesia ha già elaborato e fissato in precedenza la precisa forma epica, lirica o drammatica del contenuto.

La richiesta fondamentale che va fatta nei riguardi di un buon testo, è che il contenuto abbia in se stesso vera *consistenza*. Da ciò che è in sé banale, triviale, freddo e assurdo non si possono artificiosamente ricavare cose musicalmente valide e profonde. Il compositore può condire e rendere piccante la cosa quanto vuole, ma, come si suol dire, con un gatto non si può fare un pasticcio di lepre. Nel caso di pezzi soltanto melodici, certo il testo è nell'insieme meno decisivo; ma anche essi esigono un contenuto di parole in sé vero. D'altro lato però, questo contenuto non deve essere a sua volta troppo concettuale e filosoficamente profondo, come, p. es., le liriche di Schiller, la cui magnifica vastità di pathos oltrepassa l'espressione musicale di sentimenti lirici. Lo stesso avviene con i cori di Eschilo e Sofocle, che nella profondità delle loro concezioni sono cosí fantasticamente, intelligentemente e profondamente sviluppati fin nel dettaglio e sono per sé poeticamente già cosí completi, che alla musica non resta da aggiungervi nulla, perché per l'interno non c'è piú spazio, per cosí dire, per occuparsi di questo contenuto e farlo effondere in nuovi movimenti. L'opposto avviene per gli argomenti e i modi di trattazione piú moderni, propri alla cosiddetta poesia romantica. Essi devono in massima parte essere ingenui e popo-

lari, ma troppo spesso si tratta di un'ingenuità preziosa, artefatta, affettata, che, invece di provocare un puro e vero sentimento, raggiunge solo stati d'animo elaborati con la riflessione ed artificiosi, una melanconia e un vagheggiamento di sé che sono di cattivo gusto, mentre non disdegna piattezze, insulsaggini e banalità, cosí come d'altra parte si perde in passioni assolutamente inconsistenti, invidia, sregolatezza, malvagità diabolica, ecc., trovando una fatua gioia in queste lacerazioni e bassezze cosí come in quella propria preziosità. Qui manca del tutto il sentimento originario, semplice, ben fondato, penetrante, e quando la musica si comporta a questa maniera nel proprio campo, non vi è nulla che le arrechi maggiore danno. Dunque il contenuto autentico non è dato né dalla profondità di pensiero, né dalla fatuità o bassezza del sentimento. Invece è al massimo adatto alla musica un certo genere medio di poesia, che noi tedeschi appena consideriamo tale, mentre gli italiani e i francesi hanno mostrato per esso molta disposizione ed abilità. Si tratta di una poesia che, dal punto di vista lirico, è vera, altamente semplice, e che con poche parole indica la situazione ed il sentimento; mentre dal punto di vista drammatico essa è chiara e viva senza troppi complicati intrecci, non elabora dettagli, ed in generale si preoccupa di dare dei contorni piú che di produrre opere completamente espresse dal punto di vista poetico. Qui al compositore, come è necessario, è soltanto offerta la base generale su cui può erigere il suo edificio inventando e creando da sé tutti i motivi e muovendosi in modo vivo su molte direzioni. Infatti, poiché la musica deve unirsi alle parole, queste non devono descrivere il contenuto molto dettagliatamente, giacché altrimenti la declamazione musicale diviene meschina, dispersa e troppo rivolta a lati diversi, cosicché si perde l'unità e si indebo-

lisce l'effetto totale. A questo riguardo spesso si sbaglia nel giudicare sul valore o sull'insufficienza di un testo; p. es., si può spesso sentir dire che il testo del *Flauto Magico* è troppo lamentevole, benché questo testo, di così poco conto, sia da annoverare fra i più notevoli libretti d'opera. Dopo tanta produzione stolta, assurda e piatta, Schikaneder ha qui colto il punto giusto. Il regno della notte, la regina, il regno del sole, i misteri, le iniziazioni, la saggezza, l'amore, le prove e, insieme a ciò, una moralità media che è eccellente nella sua generalità, tutto questo, insieme alla profondità, alla grazia incantevole e all'anima della musica, allarga e riempie la fantasia, riscalda il cuore.

Per portare ancora altri esempi, nel campo della musica religiosa gli antichi testi latini della Messa Grande ecc. sono incomparabili, perché con la massima semplicità e brevità presentano da un lato il più generale contenuto religioso, dall'altro i corrispondenti stadi sostanziali del sentimento e della coscienza della comunità dei credenti, lasciando al musicista la più grande libertà di elaborazione. Anche il Grande Requiem, le composizioni tratte dai Salmi ecc. possono essere utilizzati in maniera analoga. In modo simile Händel ha composto in un tutto conchiuso i suoi testi in parte tratti da dogmi religiosi e soprattutto da passi della Bibbia, da situazioni che permettono un riferimento simbolico, ecc. Per quel che riguarda la lirica, sono particolarmente adatte alla composizione le brevi poesie di sentimento, particolarmente quelle semplici, povere di parole e profonde di sentimento, che esprimono concisamente e con anima uno stato d'animo e una situazione qualsiasi del cuore, oppure anche quelle più leggere e allegre. Queste poesie non mancano in quasi nessuna nazione. Per il campo drammatico voglio nominare solo Metastasio, e poi Mar-

montel, questo francese ricco di sentimento, finemente educato e amabile, che diede lezioni di francese a Puccini, e che nel campo drammatico seppe legare grazia e serenità con l'abilità nello sviluppare e rendere interessante l'azione. Ma soprattutto vanno segnalati i testi delle piú celebri opere di Gluck, le quali si muovono entro motivi semplici e si mantengono nella cerchia del contenuto piú consistente per il sentimento, descrivendo l'amore materno, l'amor coniugale, quello del fratello e della sorella, l'amicizia, l'onore, ecc., e lasciando sviluppare quietamente questi motivi semplici e queste collisioni sostanziali. Con ciò la passione resta del tutto pura, grande, nobile e di una semplicità plastica.

ββ) La musica, sia quella caratteristica nell'espressione che quella melodica, deve ora farsi conforme a tale contenuto. Perché questo divenga possibile, non solo il testo deve contenere la serietà del cuore, il lato comico e la grandezza tragica delle passioni, la profondità della rappresentazione e del sentimento religiosi, le potenze e il destino del cuore umano, ma il compositore deve da parte sua essere presente con tutto il suo animo e aver rivissuto e sentito in sé con tutto il cuore questo contenuto.

Egualmente importante è, poi, il rapporto in cui qui devono entrare il caratteristico da un lato ed il melodico dall'altro. A questo riguardo l'esigenza principale mi pare essere questa, che sempre si attribuisca la vittoria al melodico, in quanto unità che riunisce, e non alla dispersione in singoli tratti caratteristici, staccati l'uno dall'altro. Cosí, p. es., l'odierna musica drammatica cerca spesso i propri effetti in contrasti violenti, costringendo nello stesso svolgimento musicale opposte passioni con una lotta condotta ad arte. Cosí, p. es., essa esprime gioia, sposalizi, sfoggio di lusso, introducendovi al contempo odio, vendetta, inimicizie, di modo che nel mezzo della

letizia, della gioia, della musica e del ballo si scatena contemporaneamente la lite veemente e la discordia piú spiacevole. Questi contrasti e lacerazioni, che senza unità ci sbattono da un lato all'altro, sono tanto piú contro l'armonia della bellezza, quanto piú marcata è la caratteristica in cui sono immediatamente uniti gli opposti, nel qual caso non si può piú parlare, nella melodia, di godimento e di ritorno a sé dell'interno. In generale l'unione del melodico col caratteristico implica il pericolo di oltrepassare facilmente, seguendo il lato di una descrizione piú determinata, i delicati limiti del bello musicale, e particolarmente quando si tratta di esprimere violenze, egoismo, malvagità, veemenza e altri estremi di passioni unilaterali. Non appena qui la musica si abbandona all'aastrazione di una determinatezza caratteristica, essa viene quasi inevitabilmente condotta su una falsa strada, cioè al contrastante, al duro, a quel che è del tutto privo di melodia e di musicalità, e ad abusare perfino del disarmonico.

Lo stesso ha luogo nei confronti dei tratti caratterizzanti *particolari*. Infatti, se questi vengono fissati per sé e fortemente pronunciati, facilmente si sciolgono gli uni dagli altri e divengono in un certo senso quieti ed autonomi, mentre nello svolgimento musicale, che deve essere essenzialmente una progressione ed in questo processo deve essere un riferimento costante, l'isolamento subito turba dannosamente il flusso e l'unità.

Per questi aspetti la bellezza veramente musicale risiede nel fatto che si passa, sí, dal semplicemente melodico al caratteristico, ma che entro questa particolarizzazione il melodico resta conservato come l'anima che dà unità e sostegno; come, p. es., sempre si conserva il tono della bellezza nel caratteristico delle pitture di Raffaello. Il melodico è allora pieno di significato, ma pur in ogni

determinatezza esso è l'animazione compenetrante ed unificante, ed il particolare caratteristico appare soltanto come un rilievo di lati determinati che per via interna sono ricondotti sempre a questa unità ed animazione. Cogliere a tale proposito la giusta misura è nella musica piú difficile che in altre arti, perché la musica piú facilmente si disgiunge in entrambi questi opposti modi di espressione. Cosí quasi in ogni epoca il giudizio su opere musicali è diviso; gli uni danno la prevalenza al melodico, gli altri a quel che è piú caratteristico. Per es., Händel, che anche nelle sue opere ha spesso richiesto per singoli momenti lirici grande rigore di espressione, ebbe da sostenere già al suo tempo molte lotte con i suoi cantanti italiani e alla fine, quando anche il pubblico si schierò dalla parte di costoro, si diede intieramente a comporre oratorî, in cui le sue doti di autore trovarono il piú ricco campo. Anche all'epoca di Gluck fu famosa la lunga e vivace controversia tra i seguaci di Gluck e quelli di Piccinni. Rousseau, dal canto suo, di contro alla mancanza di melodia dei francesi antichi, ha preferito di nuovo la musica melodica italiana; e oggi infine si discute alla stessa maniera pro e contro Rossini e la moderna scuola italiana. Gli avversari spacciano infatti la musica di Rossini come un vuoto solletico dell'orecchio. Ma se si entra un po' nelle sue melodie, questa musica è invece estremamente ricca di sentimento, di spirito, e penetra nell'animo e nel cuore, sebbene poi essa non si abbandoni a quel genere di caratteristica che è preferito specialmente dal rigoroso intelletto musicale tedesco. Infatti anche troppo spesso Rossini è infedele al testo e con le sue libere melodie oltrepassa ogni confine, cosicché si ha allora la scelta se restare nell'argomento ed essere insoddisfatti della musica che non vi concorda piú, oppure rinunciare al contenuto e senza impe-

dimenti ricrearsi alle libere invenzioni del compositore e godere con l'anima l'anima che vi è in esse.

γγ) Per quel che riguarda alla fine i *generi* piú importanti della musica d'accompagnamento, dirò in breve poche cose.

Come *primo* genere principale possiamo indicare la musica *sacra* che, nella misura in cui ha da fare non con il sentimento soggettivamente singolo, bensí con il contenuto sostanziale di ogni sentire o con il sentimento generale della comunità in quanto formante un insieme, risulta per lo piú di consistenza *epica*, sebbene non racconti nessun avvenimento come tale. Ma esporremo piú tardi, nell'esaminare direttamente la poesia epica, come una concezione artistica, pur senza raccontare alcun evento, possa tuttavia essere epica. Questa fondamentale musica religiosa appartiene a quel che di piú profondo, di piú efficace, può produrre l'arte in generale. Essa ha trovato il suo posto vero e proprio, nella misura in cui è in relazione con le preghiere dei sacerdoti per la comunità, entro il culto *cattolico* come Messa, e in generale come elevazione musicale in occasione dei piú diversi atti e feste ecclesiastiche. Anche i protestanti hanno prodotto musiche del genere estremamente profonde sia per senso religioso che per consistenza e ricchezza musicale di invenzione ed esecuzione: come ad es. soprattutto Sebastiano Bach, un maestro di cui solo recentemente si è saputa completamente apprezzare la grandiosa genialità autenticamente protestante, vigorosa, eppure, per cosí dire, erudita. Ma qui soprattutto si sviluppa, a differenza della tendenza cattolica, la forma dell'oratorio tratta dalla celebrazione della Passione e solo presso i protestanti giunta a perfezione. Certo oggi nel protestantesimo la musica non si lega piú cosí strettamente con il culto reale, né si inserisce piú nel servizio sacro come tale,

ma spesso è divenuta piú un esercizio dotto che una produzione viva.

In secondo luogo, la musica *lirica* esprime melodicamente la singola disposizione dell'anima e deve al massimo tenersi lontana da quel che è solo caratteristico e declamatorio, sebbene anch'essa possa giungere ad accogliere nella espressione il contenuto particolare delle parole, sia esso di natura religiosa o di altro genere. Tuttavia passioni tempestose senza acquetamento né fine, la discordia insolubile del cuore, la semplice lacerazione interna, sono meno adatte per la lirica autonoma e trovano invece miglior posto come specifiche parti integranti della musica *drammatica*.

In terzo luogo, infatti, la musica si sviluppa parimenti fino al *drammatico*. Già la tragedia antica era musicale, benché la musica non vi avesse predominio alcuno; infatti nelle opere propriamente poetiche il rùolo predominante deve restare all'espressione parlata e alla elaborazione poetica delle rappresentazioni e dei sentimenti, mentre la musica, il cui sviluppo armonico e melodico non aveva ancora raggiunto nell'antichità quel grado che avrà nella posteriore epoca cristiana, poteva principalmente servire solo a rendere viva la risonanza musicale delle parole poetiche dal punto di vista ritmico e a renderla piú accessibile al sentimento. Invece la musica drammatica, dopo essere giunta al compimento di sé già nel campo della musica sacra ed avere raggiunto una grande perfezione anche nell'espressione lirica, ha guadagnato un livello autonomo nell'opera moderna, nell'operetta ecc. Ma *l'operetta*, dal punto di vista del canto, è un genere intermedio inferiore che solo esteriormente mescola parole e canto, aspetti musicali ed aspetti non musicali, discorso prosaico e canto melodico. Si dice di solito che il canto nel dramma è in generale non naturale,

ma tale rimprovero non basta e dovrebbe essere rivolto ancora di piú all'opera in cui dall'inizio alla fine ogni rappresentazione, sentimento, passione e decisione sono accompagnati dal canto ed espressi da questo. Perciò l'operetta può al contrario ancora essere giustificata, se lascia entrare la musica colà dove i sentimenti e le passioni si agitano con piú vita o in generale si mostrano accessibili alla descrizione musicale. Ma resta pur sempre un inconveniente la presenza del prosaico snocciolarsi del dialogo accanto a pezzi cantabili trattati artisticamente, dal momento che la liberazione ad opera dell'arte non è in tal caso completa. Invece nell'*opera* vera e propria, che esegue in modo completamente musicale un'intera azione, siamo trasportati una volta per tutte dalla prosa in un mondo artistico superiore, nel cui carattere si mantiene ora anche l'intera opera, quando la musica prende a suo contenuto principale il lato interno del sentimento, le disposizioni d'animo singole e generali nelle diverse situazioni, i conflitti e le lotte delle passioni, per metterli completamente in rilievo solo con l'espressione piú completa degli affetti. Nel *Vaudeville* all'opposto, in cui singoli passaggi, rimati in modo piú piccante, sono cantati sull'aria di melodie note ed in voga, il canto è per cosí dire solo un'ironia su se stesso. Il fatto che ci si metta a cantare deve avere l'aria di una gaia parodia, la cosa principale è costituita dalla comprensibilità del testo e dei suoi scherzi, e quando il canto cessa, ci viene da sorridere del fatto stesso che si sia ricorso al canto.

b) *La musica autonoma*

Abbiamo potuto paragonare il melodico, in quanto in sé compiutamente conchiuso e in sé stesso poggiante, alla scultura plastica, mentre nella declamazione musica-

le abbiamo riconosciuto il tipo della pittura che entra di piú nel particolare. Poiché in questa caratteristica piú determinata si dispiega una gran quantità di tratti che la progressione della voce umana, sempre alquanto semplice, non può dispiegare in tutta la loro ricchezza strumentale, si aggiunge qui l'accompagnamento, e ciò anzi tanto piú, quanto piú la musica si svolge a vitalità plurilaterale.

In *secondo luogo*, come l'altro lato rispetto tanto alla melodia che accompagna un testo quanto all'espressione caratterizzante delle parole, dobbiamo porre la liberazione da un contenuto che già di per sé è comunicato, al di fuori dei suoni musicali, sotto forma di rappresentazioni determinate. Il principio della musica costituisce l'interiorità soggettiva. Ma ciò che di piú intimo vi è nell'Io concreto, è la soggettività come tale, non determinata da un contenuto fisso e quindi non obbligata a muoversi in una direzione piuttosto che in un'altra, bensí poggiante solo su se stessa in una libertà senza vincoli. Questa soggettività ora, se parimenti deve nella musica giungere al suo pieno diritto, deve sciogliersi da un testo dato e trarre puramente da se stessa il proprio contenuto, la via ed il modo dell'espressione, l'unità e lo svolgimento della propria opera, la realizzazione completa di un pensiero fondamentale, l'inserimento episodico e la ramificazione di altri pensieri, e cosí via; ed in ciò essa deve limitarsi ai mezzi puramente musicali, inquantoché qui il significato del tutto non è espresso a parole. Ciò avviene nella sfera che ho su indicato come musica *autonoma*. La musica di accompagnamento ha fuori di lei quello che deve esprimere, pertanto nella sua espressione si richiama a qualcosa che non appartiene a lei come musica, ma appartiene ad un'arte estranea, alla poesia. Ma se la musica vuole essere puramente musicale deve allontanare da sé

questo elemento ad essa non peculiare, e, nella sua libertà, che solo ora è completa, sciogliersi intieramente dalla determinatezza della parola. Questo è il punto che noi ora esamineremo piú da vicino.

Noi abbiamo visto l'inizio dell'atto di tale liberazione già entro la musica d'accompagnamento come tale. Infatti, se è vero che la parola poetica risospingeva in secondo piano ed asserviva la musica, d'altra parte questa si librava in beata quiete al di sopra della determinatezza *particolare* delle parole oppure si staccava in generale dal significato delle rappresentazioni espresse, per librarsi serena o triste a suo piacimento. Lo stesso si verifica per gli ascoltatori, il pubblico, principalmente nei riguardi della musica drammatica. L'opera infatti ha parecchi ingredienti: la località, data dal paesaggio o da altro, il corso dell'azione, avvenimenti, cortei, costumanze ecc., dall'altra parte stanno la passione e la sua espressione; e cosí il contenuto è raddoppiato: l'azione esterna e i sentimenti interni. Per quel che riguarda poi l'azione come tale, sebbene costituisca ciò che tiene insieme tutte le singole parti, come corso dell'azione essa è meno musicale e in gran parte viene elaborata in modo recitativo. L'ascoltatore si libera ora facilmente da questo contenuto, non prestando in particolare nessuna attenzione ai recitativi dei dialoghi e attenendosi solo a ciò che è propriamente musicale e melodico. Ciò avviene principalmente, come ho detto prima, con gli italiani, presso di cui la maggior parte delle opere moderne hanno infatti di per sé un taglio tale, che la gente, invece di stare ad ascoltare le chiacchierate musicali o altre trivialità, preferisce conversare essa stessa oppure distrarsi, per poi ascoltare con grande piacere solo le parti propriamente musicali, che sono allora godute in modo puramente musicale. Qui dunque compositore e pubblico sono te-

si a fare totalmente astrazione dal contenuto delle parole e a trattare e godere la musica per sé come arte autonoma.

α) La sfera vera e propria di questa indipendenza non può però essere la musica vocale di accompagnamento, che resta legata ad un testo, ma la musica *strumentale*. Infatti, come già ho mostrato, la voce è il risuonare proprio alla soggettività totale che giunge anche a rappresentazioni e parole e che trova ora l'organo a sé conforme nella propria voce e nel canto, quando vuole esternare e percepire il mondo interno delle sue rappresentazioni in quanto compenetrato dalla concentrazione interiore del sentimento. Ma per gli strumenti viene a mancare questa giustificazione di un testo di accompagnamento, cosicché qui può incominciare il dominio della musica che si limita alla sua sfera piú propria.

β) Questa musica che si serve di singoli strumenti o di tutta una orchestra ed esegue quartetti, quintetti, sestetti, sinfonie e cosí via, facendo a meno di testi e di voci umane, non si svolge secondo un corso per sé chiaro di rappresentazioni, ma si indirizza, proprio per questo, ad un sentire in genere piú astratto, che può trovarvisi espresso solo in maniera generale. La cosa principale, però, restano i movimenti armonici e melodici puramente musicali, nel loro andirivieni e nel loro salire e scendere, ed il procedere piú ostacolato, difficile, profondo, incisivo, oppure piú fàcile e fluente, l'elaborazione di una melodia secondo tutti i lati dei mezzi musicali, l'accordo artistico degli strumenti nel loro contemporaneo risuonare, succedersi, sostituirsi, cercarsi, ritrovarsi, ecc. Perciò principalmente su questo terreno incominciano a differenziarsi in modo essenziale il *dilettante* e l'*intenditore*. Il *profano* ama nella musica soprattutto l'espressione intelligibile di sentimenti e rappresentazioni, l'argomento, il contenuto, e

quindi si volge a preferenza alla musica d'accompagnamento. L'*intenditore* invece, al quale sono accessibili i rapporti musicali interni dei suoni e degli strumenti, ama la musica strumentale nell'uso artistico che essa fa delle armonie, degli intrecci melodici e delle forme alternantisi. Egli diviene interamente riempito dalla musica stessa ed ha l'interesse diretto di confrontare quel che ode con le regole e le leggi a lui familiari, per valutare e godere completamente l'opera, sebbene in tal caso la genialità creatrice dell'artista, che cerca sempre nuove invenzioni, può spesso mettere in imbarazzo anche l'intenditore che non ha familiarità con questo o quel passaggio, con questa o quella progressione. Il semplice amatore raramente conosce un impegno cosí completo; è invece subito preso dal desiderio di riempire questo effondersi in suoni apparentemente privo di essenza, di trovare punti di sostegno spirituali per andare avanti, di trovare in generale rappresentazioni piú determinate e contenuto piú preciso per ciò che gli risuona nell'anima. A questo riguardo la musica gli diviene simbolica, ma anche nel tentativo di coglierne il significato, egli si trova davanti a temi misteriosi che sfumano rapidamente, che non sempre consentono una decifrazione e che in generale sono interpretabili nel modo piú diverso.

Il *compositore* da parte sua può, sí, mettere nella sua opera un significato determinato, un contenuto di rappresentazioni e sentimenti con il loro corso articolato e conchiuso, ma egli può anche, ignorando tale contenuto, concentrarsi sulla struttura puramente musicale del suo lavoro e sul lato geniale di questa architettonica. Per questo aspetto allora la produzione musicale può facilmente divenire qualcosa di molto povero di pensieri e sentimenti, che non ha neanche bisogno di una profonda coscienza della cultura e dell'animo. A causa di questa povertà di

contenuto non solo vediamo che spesso il dono della composizione si sviluppa fin dalla tenera età, ma che compositori ricchi di talento restano sovente per tutta la vita gli individui piú poveri di sostanza e meno coscienti. Perciò la cosa piú profonda è che il compositore dedichi la medesima attenzione ad entrambi i lati, all'espressione di un contenuto invero alquanto indeterminato e alla struttura musicale anche nella musica strumentale, per quanto resterà poi libero di dare la sua preferenza di volta in volta ora al melodico, ora alla profondità armonica con le sue difficoltà, ora al caratteristico, oppure di mediare fra di loro questi elementi.

γ) Ma come principio generale di questa fase abbiamo posto fin dall'inizio la soggettività nella sua creatività musicale senza vincoli. Questa indipendenza da un contenuto per sé già preparato giocherà sempre piú o meno a favore dell'arbitrio, a cui dovrà concedere uno spazio non strettamente delimitabile. Infatti, sebbene anche questo genere di composizione abbia le sue regole e le sue forme determinate a cui il semplice capriccio deve sottomettersi, tali leggi però riguardano solo i lati piú generali, mentre per il resto si apre una cerchia infinita in cui la soggettività, anche quando si mantiene entro i limiti che la natura stessa dei rapporti tonali implica, può regolarsi ed agire a suo piacimento. Anzi l'arbitrio soggettivo, nel corso dello sviluppo di queste specie e di contro al fisso cammino dell'espressione melodica e al contenuto testuale della musica d'accompagnamento, diviene alla fine padrone incontrastato con le sue trovate, i suoi capricci, le sue interruzioni, i suoi motteggi spiritosi, le sue tensioni illusorie ed i suoi svolgimenti sorprendenti, il suo balzare e balenare, le sue bizzarrie ed i suoi effetti inattesi.

Nella scultura e nella pittura noi abbiamo dinanzi l'opera d'arte come il *risultato* esistente per sé oggettivamente di un'attività artistica, ma non abbiamo dinanzi questa attività stessa come una reale produzione viva. Ora affinché l'opera d'arte musicale acquisti attualità, è necessario, come abbiamo visto, che vi sia l'artista come esecutore in azione, allo stesso modo in cui nella poesia drammatica l'uomo intero nella sua piena vitalità si presenta come interprete e trasforma sé stesso in opera d'arte animata.

Cosí come abbiamo visto la musica volgersi verso due lati, in quanto essa o intraprende a divenire adeguata ad un contenuto determinato o si traccia la propria strada in libera autonomia, cosí possiamo ora distinguere anche *due* diversi generi principali di esecuzione musicale. Il primo si immerge interamente nell'opera d'arte data e non vuole riprodurre niente di piú di quel che non sia già contenuto nell'opera stessa. Il secondo invece è non solo riproduttivo, ma attinge espressione, esecuzione, insomma, l'animazione vera e propria non soltanto dalla composizione esistente, ma soprattutto dai propri mezzi.

α) L'epos in cui il poeta vuole dispiegarci dinanzi un mondo oggettivo di avvenimenti ed azioni non lascia al rapsodo che recita altro compito se non di passare interamente in secondo piano con la sua soggettività individuale rispetto alle gesta e agli avvenimenti di cui fa il racconto. Quanto meno egli si fa avanti, tanto meglio è; e anzi egli può senza danno essere perfino monotono e senza anima. Quel che deve operare è la cosa stessa, l'esecuzione poetica, il racconto, e non già il suono, il parlare, il raccontare reale. Da ciò possiamo astrarre una regola anche per il *primo* genere di esecuzione musicale. Se infatti

la composizione possiede, per cosí dire, una consistenza oggettiva, cosicché lo stesso compositore ha messo in suoni soltanto la cosa o il sentimento da essa interamente riempito, anche la riproduzione dovrà essere della stessa natura. L'artista che segue non solo non ha bisogno di aggiungervi nulla di suo, ma neanche lo deve, se non vuole danneggiare l'effetto. Egli deve sottomettersi interamente al carattere dell'opera e tendere ad essere solo un docile organo. Tuttavia, pur cosí obbediente, non deve d'altro canto abbassarsi, come spesso avviene, a semplice esecutore materiale quasi fosse un suonatore d'organino. Perché si possa ancora parlare d'arte, l'artista ha al contrario il dovere di vivificare con tutta l'anima l'opera nel senso e nello spirito del compositore e non deve dare l'impressione di un automa musicale, che recita una lezione e ripete meccanicamente quel che è prescritto. La *virtuosità* di tale animazione si limita però a risolvere giustamente dal lato tecnico i difficili compiti della composizione, e ciò non solo senza dare l'impressione che si lotti con una difficoltà faticosamente superabile, ma muovendosi con completa libertà in questo elemento; cosí come, nei riguardi dello spirituale, la *genialità* può consistere solo nel realmente raggiungere e portare a vita nella riproduzione l'altezza spirituale del compositore.

β) Diversamente vanno le cose con le opere d'arte in cui la libertà e l'arbitrio soggettivi sono prevalenti già da parte del compositore e in cui c'è meno da cercare una consistenza generale nell'espressione e nella restante trattazione del melodico, dell'armonico, del caratteristico, ecc. Qui da un lato è al giusto posto la bravura del virtuoso, e dall'altro la genialità non si limita ad eseguire semplicemente quel che è dato, ma si amplia fino al punto che nell'esecuzione stessa è l'*artista* a comporre, a completare quel che manca, ad approfondire quel che è piú su-

perficiale, ad animare quel che piú manca di anima, ed in tal modo ad apparire assolutamente autonomo e creativo. Cosí, p. es., nell'opera italiana è sempre stato lasciato molto all'iniziativa del cantante che ha maggior libertà d'azione soprattutto negli adornamenti, e, essendo qui la declamazione maggiormente lontana da un'adesione rigorosa al contenuto particolare delle parole, anche questa esecuzione piú indipendente diviene un libero fluire melodico dell'anima che gode di risuonare per se stessa e di innalzarsi ai propri voli. Quando si dice, p. es., che Rossini ha facilitato il compito dei cantanti, ciò è vero solo in parte, perché lo ha reso al contempo piú difficile, avendo egli molte volte fatto appello all'attività del loro genio musicale autonomo. Ma se questo è realmente tale, l'opera d'arte che ne scaturisce acquista un incanto del tutto peculiare, poiché in tal caso si ha presente davanti a sé non solo un'*opera d'arte*, ma lo stesso reale *produrre* artistico. In questa presenza completamente viva vien dimenticata ogni condizione esterna, il luogo, l'occasione, il punto preciso dell'atto del culto, il contenuto ed il senso della situazione drammatica; non c'è piú bisogno di nessun testo, né lo si vuole, non resta nient'altro che il suono universale del sentimento in genere, nel cui elemento l'anima dell'artista, che su di sé poggia, si abbandona al proprio effondersi e mostra la propria genialità di invenzione, la propria intimità d'animo, la propria padronanza dell'esecuzione; e se ciò avviene con spirito, abilità e leggiadria, la stessa melodia può essere interrotta con scherzi, capricci e ricercatezze, e ci si può abbandonare agli umori e ai suggerimenti del momento.

γ) *In terzo luogo*, questa vitalità diventa ancor piú meravigliosa quando l'organo non è la voce umana, ma un qualsiasi *altro strumento*. Infatti gli strumenti con il

loro suono restano piú estranei all'espressione dell'anima e in generale restano qualcosa di esteriore, una cosa morta, mentre la musica è movimento ed attività interiore. Ora, se l'esteriorità dello strumento sparisce del tutto e se la musica interna traspare interamente attraverso la realtà esteriore, in questa virtuosità lo strumento estraneo appare come un organo perfettamente sviluppato e completamente appartenente all'anima artistica. Ricordo ancora, dal tempo della mia gioventú, un virtuoso di chitarra che aveva composto per questo modesto strumento, senza gusto alcuno, delle roboanti musiche di battaglia. Egli, per mestiere, credo facesse il tessitore, e se uno parlava con lui era un uomo calmo e di mediocre intelligenza. Ma appena si metteva a suonare, si dimenticava l'assenza di gusto delle sue composizioni, cosí come egli dimenticava se stesso e produceva effetti meravigliosi, perché trasferiva nel suo strumento tutta la sua anima la quale, per cosí dire, non conosceva nessuna esecuzione piú alta se non quella di far risuonare se stessa in questa musica.

Questa virtuosità non solo dimostra, quando raggiunge il suo culmine, lo stupendo dominio sull'esterno, ma mette in rilievo anche la libertà interna senza vincoli, in quanto essa gareggia, come se giuocasse, in difficoltà apparentemente insormontabili, divaga in artifici, scherza sorprendentemente con interruzioni e trovate spiritose, rendendo gradevole, con invenzioni originali, perfino il barocco. Infatti un individuo di modesta levatura mentale non può produrre pezzi originali, i quali presso gli artisti geniali dimostrano invece il dominio incredibile che questi hanno del loro e sul loro strumento, la cui limitatezza viene vinta dalla virtuosità, la quale talvolta può pervenire alla prova ardita di questa vittoria passando attraverso i suoni interamente diversi di strumenti estranei. In questo genere di esecuzione noi godiamo l'apice della vitalità

musicale, il segreto meraviglioso, per cui uno strumento esterno diviene un organo perfettamente animato, cosí come abbiamo dinanzi a noi in un lampo, nella compenetrazione piú istantanea e nella vita piú evanescente, la concezione interiore e l'esecuzione della fantasia geniale.

Questi sono i lati piú essenziali che ho messo in rilievo ed ho avvertito nella musica, ed i punti di vista generali che ho astratto e riunito per il nostro esame.

La poesia

1. Il tempio dell'*architettura* classica esige un dio che vi risieda; la *scultura* erige questo dio in plastica bellezza e dà, al materiale volto a questo scopo, forme che per loro natura non restano esteriori allo spirituale, ma sono la figura immanente al contenuto determinato stesso. Ma la corporeità e la sensibilità, cosí come l'universalità ideale della figura scultorea hanno di contro a sé sia l'interiore soggettivo che la particolarità del particolare, nel cui elemento deve acquistare realtà, ad opera di una nuova arte, il contenuto della vita sia religiosa che mondana. Questo genere di espressione sia soggettivo che particolare-caratteristico è portato entro il principio stesso delle arti figurative dalla *pittura*, in quanto essa abbassa l'esteriorità reale della figura all'apparenza, piú ideale, del colore e fa a centro della rappresentazione l'espressione dell'anima interiore. Tuttavia la sfera generale in cui tutte queste arti si muovono, l'una entro il tipo simbolico, l'altra entro quello plastico ideale, la terza entro il tipo romantico, è la *forma esterna* sensibile dello spirito e degli oggetti naturali.

Ma il contenuto spirituale, in quanto essenzialmente appartenente all'interno della coscienza, ha nel semplice elemento dell'apparenza esterna e nell'intuizione, cui si offre la figura esterna, un'esistenza che è al contempo estranea per l'interno e dalla quale l'arte deve quindi a sua volta liberare le proprie concezioni, per trasferirle in

un ambito che è per se stesso, tanto rispetto al contenuto che rispetto all'espressione, di natura interiore e ideale. Questo è il passo in avanti che, come abbiamo visto, viene compiuto dalla *musica*, nella misura in cui essa presenta all'interno l'interiore come tale ed il sentimento soggettivo non piú sotto forme intuibili, ma nelle figurazioni del suono in sé vibrante. Ma anch'essa passò cosí in un altro estremo, nella concentrazione soggettiva inesplicata, il cui contenuto trovò nei suoni un'estrinsecazione che era a sua volta solo simbolica. Infatti il suono, preso per se stesso, è senza contenuto, ed ha la sua determinatezza in rapporti numerici, cosicché il qualitativo del contenuto spirituale, pur corrispondendo in generale a questi rapporti quantitativi che si specificano in differenze, opposizioni e mediazioni essenziali, non può però essere completamente espresso nella sua determinatezza qualitativa dal suono. Se quindi questo lato non ha da mancare intieramente, la musica, a causa della sua unilateralità, deve chiamare in aiuto l'indicazione piú precisa della parola, richiedendo, per legarsi piú saldamente alla particolarità e alla espressione caratteristica del contenuto, un testo che solo offre il preciso compimento per il soggettivo che si effonde nei suoni. Con questa espressione di rappresentazioni e sentimenti l'interiorità astratta della musica si eleva, sí, ad un'esplicazione piú chiara e piú solida; ma ciò che essa viene a sviluppare, da una parte non è il lato della rappresentazione e della forma artistica di questa, bensí solo l'interiorità accompagnatrice come tale, e dall'altra la musica si scioglie in genere dalla associazione con la parola per muoversi senza impedimenti nella cerchia a lei propria dei suoni. Perciò il regno della rappresentazione, la quale non si arresta alla interiorità relativamente astratta come tale, ma si configura il proprio mondo come una

realtà concreta, si separa anch'esso dalla musica e si dà per sé nella poesia un'esistenza artistica.

Ora, la *poesia*, l'arte della parola, costituisce il terzo termine, la *totalità* che riunisce in sé ad un gradino piú alto, nell'ambito della interiorità spirituale stessa, i due estremi delle arti *figurative* e della *musica*. Ed infatti da un lato la poesia possiede, come la musica, il principio del percepirsi dell'interno come interno, che manca all'architettura, alla scultura ed alla pittura; e d'altra parte essa nel campo stesso del rappresentare, intuire e sentire interni si dispiega ad un mondo obiettivo che non perde interamente la determinatezza della scultura e della pittura ed è in grado, in modo piú completo che qualsiasi altra arte, di svolgere la totalità di un avvenimento, una successione, un alternarsi di moti dell'animo, di passioni, rappresentazioni ed il corso conchiuso di una azione.

2. Ma piú precisamente la poesia costituisce il terzo lato rispetto alla *pittura* e alla *musica* in quanto arti *romantiche*.

a) Infatti, da una parte, il suo principio in generale è quello della *spiritualità* che non si rivolge piú alla materia pesante come tale, per darle simbolicamente la forma, come fa l'architettura, di ambiente analogo all'interno, oppure per sviluppare entro la materia reale, come fa la scultura, la forma naturale appropriata allo spirito come esteriorità spaziale. Essa invece esprime immediatamente per lo spirito lo spirito con tutte le sue concezioni della fantasia e dell'arte, pur senza rendere queste ultime visibili e dar loro corpo per l'intuizione esterna. Dall'altra parte la poesia è in grado di riunire sotto forma di interiorità non solo l'interno soggettivo, ma anche il particolare e i dettagli dell'esistenza esterna in una misura ancora piú ricca della musica e della pittura,

cosí come è pure in grado di dispiegare l'uno e gli altri in una vasta gamma di tratti singoli e di peculiarità accidentali.

b) Ma la poesia come totalità va essenzialmente distinta anche per un altro lato dalle arti determinate il cui carattere essa unisce in sé.

α) Per quel che a questo proposito riguarda la *pittura*, questa si trova in vantaggio ogni volta che si tratta di portare ad intuizione un contenuto anche secondo la sua apparenza esterna. Infatti la poesia può, sí, con vari mezzi rendere le cose intuibili, proprio cosí come nella fantasia in generale è presente il principio del produrre per l'intuizione; ma in quanto la rappresentazione, nel cui elemento a preferenza si muove la poesia, è di natura spirituale ed utilizza cosí l'universalità del pensiero, la poesia non è in grado di raggiungere la determinatezza dell'intuizione sensibile. D'altro canto, nella poesia i diversi tratti che essa vi introduce per farci intuire la forma concreta di un contenuto, non si riuniscono, come avviene nella pittura, in una unica e identica totalità che ci sta dinanzi compiutamente come una compresenza di tutte le sue singolarità; essi procedono invece separati, perché la rappresentazione può presentare il molteplice in essa contenuto solo come una successione. Ma si tratta in tal caso solo di una insufficienza rispetto al lato sensibile, che lo spirito è a sua volta in grado di compensare. Infatti, poiché il discorso, anche quando si sforza di evocare un'intuizione concreta, non si volge alla accezione sensibile di una esteriorità esistente, ma si volge sempre all'interno, alla intuizione spirituale, i singoli tratti, pur soltanto succedendosi, sono trasportati nell'elemento dello spirito in sé unito, il quale, cancellando la semplice successione, sa raccogliere il vario svolgersi in una *unica* immagine e sa fissare e godere nella rappresentazione tale

immagine. Inoltre, questa mancanza di realtà sensibile e di determinatezza esteriore della poesia rispetto alla pittura si trasforma subito in una incalcolabile sovrabbondanza. Infatti, sottraendosi la poesia alla limitazione, propria della pittura, ad uno spazio determinato e ancor piú ad un momento determinato di una situazione o di un'azione, le viene con ciò concessa la possibilità di rappresentare un oggetto in tutta la sua profondità interiore e nell'ampiezza del suo svolgimento temporale. Il vero è del tutto concreto, nel senso che abbraccia in sé un'unità di determinazioni essenziali. Ma queste, in quanto apparenze, non solo si sviluppano nella coesistenza spaziale ma anche in una successione temporale, come una storia, il cui corso la pittura può attualizzare solo in modo inadeguato. Ogni filo d'erba, ogni albero ha in questo senso la sua storia, un cambiamento, una successione e una totalità conchiusa di condizioni differenti. Questo ancor piú avviene nell'ambito dello spirito, che può essere manifestato in maniera esauriente come spirito reale, apparente, solo se ci viene rappresentato come un simile processo.

β) La poesia ha in comune con la *musica*, come abbiamo visto, i suoni quale materiale esteriore. La materia interamente esteriore, obiettiva nel senso cattivo del termine, si dissolve, alla fine e nel succedersi delle arti particolari, nell'elemento soggettivo del suono che si sottrae alla visibilità e rende percepibile l'interno solo all'interno. Ma per la musica il fine essenziale è di dar forma al suono in quanto *suono*. Infatti, benché l'anima trasformi in suo proprio sentimento, nel corso e nel progresso della melodia e dei suoi rapporti armonici fondamentali, l'interno degli oggetti o il proprio interno, ciò che dà alla musica il suo carattere vero e proprio non è tuttavia l'interno come tale, ma l'anima intrecciata nel modo

piú intimo con il proprio *risuonare*, la configurazione di questa espressione *musicale*. Questo è tanto vero che la musica, quanto piú in essa prevale l'immedesimazione dell'interno con il regno dei suoni invece che dello spirituale come tale, tanto piú diviene musica ed arte autonoma. Per questo essa è in grado solo in modo relativo di accogliere in sé la molteplicità delle rappresentazioni e delle intuizioni spirituali, il vasto dispiegarsi della coscienza in sé ripiena, e per questo nella sua espressione essa si arresta all'universalità relativamente astratta di ciò che coglie come contenuto e all'intimità relativamente indeterminata dell'animo. Ora, lo spirito, nella stessa misura in cui elabora a se stesso l'universalità astratta in una totalità concreta di rappresentazioni, fini, azioni, eventi, e per dar loro forma si serve anche dell'intuizione individualizzante, non solo abbandona l'interiorità semplicemente senziente, elaborandola in un mondo di realtà obiettiva pur svolgentesi nell'interno stesso della fantasia, ma proprio sulla base di questa configurazione deve anche rinunciare a pretendere di esprimere la ricchezza dello spirito, in tal modo riguadagnata, interamente ed esclusivamente per mezzo di rapporti sonori. Come il materiale della scultura è troppo povero per poter in sé manifestare i fenomeni piú ricchi che la pittura ha il compito di chiamare in vita, cosí ora i rapporti sonori e l'espressione melodica non sono piú in grado di realizzare completamente le produzioni della fantasia poetica. Infatti queste hanno sia la determinatezza cosciente e piú precisa di rappresentazioni, sia la forma di apparenza esteriore, forma espressa per l'intuizione interna. Lo spirito perciò districa il suo contenuto dal suono come tale e si palesa con parole che, pur non abbandonando interamente l'elemento del suono, lo abbassano a segno semplicemente esterno della comunicazione. Il suono ossia, ripieno cosí

di rappresentazioni spirituali, diviene suono verbale e la parola, a sua volta, da fine a se stessa che era, diviene un mezzo, per sé senza autonomia, di estrinsecazione spirituale. Questo, secondo ciò che abbiamo già fissato, produce la differenza essenziale fra musica e poesia. Il contenuto dell'arte della parola è l'insieme del mondo delle rappresentazioni fantasticamente sviluppate, lo spirituale che è presso se stesso, che rimane in questo elemento spirituale e, quando si muove verso una esteriorità, di questa si serve solo piú come di un segno distinto dal contenuto stesso. Con la musica l'arte rinuncia ad immergere lo spirituale in una *forma* che sia anche sensibilmente visibile, presente. Nella poesia essa abbandona anche l'elemento opposto del *risuonare* e del percepire, per lo meno nella misura in cui questo risuonare non è piú trasformato ad esteriorità adeguata e ad espressione unica del contenuto. L'interno si estrinseca certo, ma non pretende di trovare nella sensibilità del suono — per quanto essa sia piú ideale — la sua esistenza reale, che cerca unicamente in se stesso per esprimere il contenuto dello spirito quale è nell'interno della fantasia come fantasia.

c) *In terzo luogo*, se noi guardiamo al carattere peculiare della poesia in questo suo differenziarsi dalla musica e dalla pittura ed insieme dalle altre arti figurative, tale carattere risiede semplicemente nella riduzione su accennata dell'apparenza e della configurazione sensibili di ogni contenuto poetico. Se infatti il suono non accoglie piú in sé e non manifesta l'intero contenuto, come fa nella musica, o come fa il colore nella pittura, qui necessariamente viene meno la sua trattazione musicale, sia rispetto alla battuta che all'armonia ed alla melodia, e rimane in generale solo la figurazione della misura delle sillabe e delle parole ed insieme il ritmo, l'eufonia ecc.: e ciò non come l'elemento vero e proprio

per il contenuto, ma come una esteriorità piú accidentale che prende forma d'arte solo perché l'arte non deve abbandonare nessun lato esterno alla sua accidentalità e al suo capriccio.

α) Essendosi cosí ritirato il contenuto spirituale dal materiale sensibile, va subito chiesto che cosa debba ora costituire nella poesia la vera e propria esteriorità ed obiettività, dato che non può piú esserlo il suono. Possiamo con semplicità rispondere: *l'interno rappresentare ed intuire*. Sono le forme *spirituali* quelle che sostituiscono il sensibile e costituiscono il materiale da configurare, che prima era il marmo, il bronzo, il colore e i suoni musicali. Infatti qui non dobbiamo farci trarre in errore dal fatto che si potrebbe dire che rappresentazioni ed intuizione sono il *contenuto* stesso della poesia. Questo certo è giusto, come sarà piú dettagliatamente mostrato in seguito; ma altrettanto essenzialmente è da affermare che la rappresentazione, l'intuizione, il sentimento ecc. sono le forme specifiche in cui ogni contenuto è colto e portato a manifestazione dalla poesia. In tal modo queste forme, poiché il lato sensibile della comunicazione resta ciò che è soltanto accessorio, offrono il materiale vero e proprio che il poeta deve trattare artisticamente. Certo anche nella poesia la cosa, il contenuto, deve pervenire ad oggettività per lo spirito; tuttavia l'obiettività scambia la sua precedente realtà esteriore con quella interna ed acquista esistenza solo nella coscienza stessa, come qualcosa che è soltanto rappresentato ed intuito spiritualmente. Lo spirito cosí diviene a sé oggettivo nel suo stesso terreno e l'elemento linguistico è per lui solo un mezzo sia della comunicazione sia dell'esteriorità immediata, da cui egli è ritornato in sé spontaneamente come da un semplice segno. Perciò, per quel che è propriamente poetico è indifferente se un'opera di

poesia è letta o ascoltata, ed essa può anche essere tradotta in altre lingue senza che ne venga essenzialmente diminuito il valore, oppure può essere trasportata da rima in prosa e quindi posta in rapporti tonali interamente diversi.

β) *In secondo luogo*, dobbiamo poi chiederci *per che cosa* va usato nella poesia il rappresentare interno come forma e materiale: per il vero in sé e per sé degli interessi spirituali in generale, ma non solo per il lato sostanziale di questi nella loro universalità di allusione simbolica o di particolarizzazione classica, bensí anche per tutto quello che di specifico e di particolare vi è in questo sostanziale e quindi quasi per tutto ciò che interessa ed occupa in qualsiasi modo lo spirito. L'arte della parola ha quindi, rispetto al proprio contenuto come anche al modo di esporlo, un campo smisurato e piú vasto di quello delle altre arti. Ogni contenuto, tutti i temi spirituali e naturali, avvenimenti, storie, gesta, azioni, condizioni interne ed esterne possono essere tratti nella poesia e da questa configurati.

γ) Ma questa cosí varia materia non diviene poetica già per il fatto di essere accolta nella rappresentazione, giacché anche la coscienza comune può senz'altro elaborare il medesimo contenuto in rappresentazioni ed isolarlo in intuizioni, senza che nulla di poetico venga a prodursi. A questo riguardo noi abbiamo chiamato precedentemente la rappresentazione solo il *materiale* e l'elemento che, soltanto in quanto riceve dall'arte una nuova figura, diviene una forma adeguata alla poesia: cosí come colore e suono non sono immediatamente in quanto tali già pittura e musica. Noi possiamo concepire in generale questa differenza dicendo che non la *rappresentazione come tale*, ma la *fantasia* artistica, è ciò che rende poetico un contenuto; il che avviene quando la fantasia coglie il contenuto in modo tale che esso, invece

di porsi come figura architettonica, plastico-scultorea e pittorica, o di effondersi come suono musicale, si lascia comunicare nel discorso, in parole, e nella loro combinazione linguisticamente bella.

La prima richiesta che necessariamente ne nasce si limita da un lato ad esigere che il contenuto non sia colto né nei rapporti del *pensiero* intellettuale o speculativo né sotto forma di muto *sentimento* o di una *chiarezza* e precisione soltanto esteriormente sensibile, e d'altra parte che esso non venga a rappresentazione nell'accidentalità, nella dispersione e nella relatività della realtà *finita* in generale. La fantasia poetica a questo riguardo deve mantenersi, una volta, al centro fra l'universalità astratta del pensiero e la corporeità sensibile-concreta quale l'abbiamo conosciuta nelle manifestazioni delle arti figurative; e deve, l'altra volta, in generale soddisfare le richieste che noi già nella prima parte abbiamo avanzato per ogni prodotto artistico. Essa, cioè, deve con interesse puramente teoretico sviluppare come un mondo in sé autonomo e conchiuso tutto ciò che essa può cogliere. Infatti solo in questo caso il contenuto, cosí come l'arte lo desidera, è ad opera del modo di rappresentarlo un tutto organico che possiede nelle sue parti l'aspetto di una stretta connessione e coesione ed esiste liberamente per sé solo in base a se stesso, di contro al mondo delle dipendenze relative.

3. L'ultimo punto di cui ancora dobbiamo parlare a proposito della differenza fra la poesia e le altre arti, riguarda parimenti il mutato rapporto in cui la fantasia poetica pone i suoi prodotti con il materiale esterno della manifestazione.

Le arti fin qui considerate prendevano completamente sul serio l'elemento sensibile in cui si movevano, in quanto davano al contenuto solo una forma che poteva

essere interamente accolta ed espressa dalle masse pesanti della costruzione, dal bronzo, dal marmo, dal legno, dai colori e dai suoni. In un certo senso anche la poesia deve ora naturalmente adempiere ad un analogo dovere, poiché essa deve essere nel poetare sempre intenta a che le sue configurazioni si palesino allo spirito solo mediante la comunicazione verbale. Ma qui tuttavia è mutato il rapporto intero.

a) Infatti, data l'importanza che il lato sensibile possiede nelle arti figurative e nella musica, a causa della *determinatezza* specifica di questo materiale soltanto una cerchia *delimitata* di manifestazioni corrisponde completamente alla particolare, reale esistenza nella pietra, nel colore o nel suono, cosicché il contenuto e il concepimento artistico delle arti fin qui considerate sono ristretti entro certi limiti. Questo fu il motivo per cui ponemmo in stretta connessione ognuna delle arti determinate solo con quella forma d'arte particolare che appariva adeguatamente esprimibile soltanto da questa e non da un'altra arte: l'architettura con la forma simbolica, la scultura con quella classica, la pittura e la musica con quella romantica. Certo le arti particolari da un lato e dall'altro sconfinavano anche nelle altre forme d'arte, per cui abbiamo potuto parlare di architettura classica e di architettura romantica, di scultura simbolica e di scultura cristiana ed abbiamo dovuto accennare anche ad una musica e pittura classica. Ma queste deviazioni, lungi dal raggiungere il culmine vero e proprio, erano soltanto dei tentativi preparatori di inizi subordinati, oppure mostravano l'inizio del superamento di un'arte in cui questa assumeva un contenuto e un modo di trattare il materiale, il cui tipo poteva essere sviluppato completamente solo dall'arte successiva. La piú povera in genere nell'espressione del proprio contenuto è l'architettura, piú ricca è già la scultu-

ra, mentre l'ambito della pittura e della musica può estendersi al massimo. Infatti, quanto piú aumenta l'idealità e si moltiplica la particolarizzazione del materiale esterno, tanto piú si accresce la molteplicità sia del contenuto che delle forme che questo assume. La poesia ora si libera da tanta importanza del materiale *siffatto* modo, che la determinatezza della sua estrinsecazione sensibile non può offrire piú base alcuna per la limitazione ad un contenuto specifico e ad una cerchia delimitata di concezione e manifestazione. Essa perciò non è esclusivamente legata ad una forma d'arte determinata, ma diviene l'arte *universale* che può configurare ed esprimere in ogni forma ogni contenuto che solo sia in grado di accedere alla fantasia, giacché il suo materiale vero e proprio resta la fantasia stessa, questa base universale di tutte le forme d'arte particolari e di tutte le singole arti.

Qualcosa di analogo abbiamo già visto in un altro campo a conclusione delle forme d'arte particolari, il cui stadio ultimo fu da noi cercato nel fatto che l'arte in *una* delle sue forme si rendeva indipendente dalle manifestazioni specifiche e si collocava al di sopra della cerchia di questa totalità di particolarità. La possibilità di un simile sviluppo onnilaterale risiede di per sé, fra le arti determinate, solo nell'essenza della poesia; e perciò nel corso della produzione poetica essa possibilità opera sia con la configurazione reale di ogni forma particolare sia con il liberarsi dalla dipendenza del per sé conchiuso tipo di carattere o simbolico o classico o romantico della concezione e del contenuto.

b) Da tutto questo risulta al contempo giustificato il posto che noi abbiamo assegnato nello svolgimento scientifico alla poesia. Infatti, poiché questa ha da fare con l'universale dell'arte come tale piú di quanto ciò non possa avvenire negli altri modi di produzione di opere

d'arte, potrebbe sembrare che la discussione scientifica dovesse incominciare da essa, per passare solo in un secondo tempo alla particolarizzazione in cui lo specifico materiale sensibile fa disgiungere le restanti arti. Ma secondo quanto noi abbiamo già visto a proposito delle forme d'arte particolari, il procedimento filosofico consiste da un lato nell'approfondire il contenuto spirituale, dall'altro nel provare che l'arte dapprima soltanto cerca il contenuto a lei adeguato, poi lo trova ed infine lo oltrepassa. Questo concetto del bello e dell'*arte* non può non farsi valere anche nelle *arti* stesse. Ecco perché noi incominciammo con l'architettura, che tende soltanto alla manifestazione compiuta dello spirituale in un elemento sensibile, di modo che l'arte perviene all'autentica compenetrazione reciproca dei due lati solo con la scultura, mentre con la pittura e la musica, a causa della interiorità e soggettività del loro contenuto, essa incomincia a dissolvere di nuovo l'unione effettuata, e ciò rispetto sia alla concezione che alla esecuzione sensibile. Ora la poesia mette nel modo piú evidente in rilievo quest'ultimo carattere, inquantoché nelle sue incarnazioni artistiche essa va concepita essenzialmente come un uscir fuori dalla sensibilità reale ed un abbassarla, e non già come un produrre che non osi passare ancora a dar corpo alle sue opere e a muoversi nell'esterno. Per poter spiegare scientificamente questa liberazione deve però essere prima discusso da che cosa l'arte intraprenda a sciogliersi. In egual modo stanno le cose con il fatto che la poesia è in grado di accogliere in sé la totalità del contenuto e delle forme d'arte. Anche ciò deve essere da noi considerato come il conseguimento di una totalità, che scientificamente può essere presentato solo come il superamento della limitatezza nel particolare, il che richiede poi, a sua

volta, l'esame preliminare delle unilateralità la cui validità esclusiva viene negata dalla totalità.

Solo seguendo questo ordine di esame la poesia si presenta come quell'arte particolare in cui l'arte stessa incomincia al contempo a dissolversi e raggiungere per la conoscenza filosofica il suo punto di passaggio alla rappresentazione religiosa come tale ed insieme alla prosa del pensiero scientifico. I confini del mondo del bello sono, come già abbiamo visto, da un lato la prosa della finitezza e della coscienza comune, da cui l'arte si slancia verso la verità, e dall'altra le sfere superiori della religione e della scienza, in cui essa passa a cogliere l'assoluto in modo meno sensibile.

c) Perciò, per quanto completamente la poesia riproduca nel modo piú spirituale l'intera totalità del bello, è tuttavia proprio la spiritualità a costituire nel contempo l'insufficienza di quest'ultimo ambito artistico. A questo riguardo noi possiamo, entro il sistema delle arti, contrapporre direttamente la poesia all'architettura. Infatti questa non è in grado di sottomettere il materiale oggettivo al contenuto spirituale in modo tale da potere configurarlo a forma adeguata dello spirito; la poesia viceversa, nella trattazione negativa del suo elemento sensibile, giunge fino al punto da abbassare l'opposto della materia pesante spaziale, il suono, ad un segno senza significato, invece di configurarlo a simbolo allusivo, come fa l'architettura con il suo materiale. Ma con ciò essa dissolve la fusione dell'interiorità spirituale e dell'esistenza esterna in una misura che incomincia a non corrispondere piú al concetto originario dell'arte, tanto che la poesia corre pericolo di abbandonare la regione del sensibile per perdersi interamente nello spirituale. Il medio bello fra questi due estremi dell'architettura e della poesia è costituito dalla scultura,

dalla pittura e dalla musica, inquantoché ognuna di queste arti elabora ancora interamente il contenuto spirituale entro un elemento naturale, rendendolo coglibile in eguale misura e dai sensi e dallo spirito. Infatti la pittura e la musica, sebbene come arti romantiche abbiano un materiale già piú ideale, tuttavia compensano l'immediatezza dell'esistenza, che incomincia a sparire in questa accresciuta idealità, con la pienezza della particolarità e la maggiore varietà di forma, di cui si mostrano capaci il colore ed il suono in una maniera piú ricca di quanto non sia da richiedere per il materiale della scultura.

La poesia cerca anch'essa un compenso, ponendoci dinanzi il mondo obiettivo con un'ampiezza e multilateralità quali neanche la pittura è in grado di raggiungere, per lo meno in un'unica e medesima opera. Tuttavia ciò rimane sempre una realtà della coscienza *interna*, e la poesia, seppure in vista del bisogno dell'incarnazione artistica si volge ad una impressione sensibile rafforzata, può ottenere questa o soltanto con i mezzi presi a prestito dalla pittura e dalla musica ma a lei stessa estranei, oppure, per conservarsi come autentica poesia, deve aggregarsi queste arti sorelle in funzione sempre solo strumentale e mettere invece in rilievo, quale cosa veramente principale e importante, la rappresentazione spirituale e la fantasia che parla alla fantasia interna.

Questo basterà in generale intorno al rapporto concettuale della poesia con le altre arti. Per quanto riguarda l'esame piú circostanziato dell'arte poetica stessa, lo dobbiamo ordinare secondo i seguenti punti di vista.

Abbiamo visto che nella poesia il rappresentare interno dà sia il contenuto che il materiale. Ma essendo il rappresentare, anche al di fuori dell'arte, il genere piú corrente di coscienza, noi dobbiamo in primo luogo assumere il compito di separare la rappresentazione *poetica* da

quella *prosaica.* Ma la poesia non può poi arrestarsi unicamente a questo interno rappresentare poetico, bensí deve affidare le sue configurazioni all'espressione *linguistica.* Qui essa deve di nuovo assumersi un doppio obbligo. Infatti da un lato deve già disporre il proprio figurare interno in modo che possa adattarsi completamente alla comunicazione linguistica; e dall'altro non può lasciare questo elemento linguistico tale quale viene usato dalla coscienza comune, ma deve trattarlo poeticamente per distinguersi dall'espressione prosaica sia nella scelta e nella collocazione che nel suono delle parole.

La poesia, essendo nonostante la sua espressione linguistica libera al massimo dalle condizioni e dai limiti che la particolarità del materiale impone alle altre arti, possiede la piú estesa possibilità di sviluppare completamente tutti i diversi generi che l'opera d'arte può assumere indipendentemente dalla unilateralità di un'arte particolare, e mostra cosí la piú completa articolazione dei diversi suoi *generi.*

Perciò noi parleremo nel corso del nostro esame

in primo luogo, del *poetico* in generale e dell'*opera d'arte* poetica;

in secondo luogo, dell'*espressione* poetica;

in terzo luogo della suddivisione della poesia in *epica, lirica* e *drammatica.*

A. La differenza dell'opera d'arte poetica da quella prosaica

Quasi tutti coloro che hanno scritto di poesia, hanno detestato definire il poetico come tale o descrivere quel che è poetico. In effetti se si incomincia a parlare della poesia come arte poetica senza aver prima trattato cosa

sia il contenuto e il modo di rappresentare dell'arte in generale, diventa difficilissimo stabilire in che cosa si debba cercare l'essenza vera e propria del poetico. Ma la difficoltà del compito aumenta principalmente quando si parte dallo studio delle qualità individuali di prodotti singoli e si vuol trarre da queste conoscenze qualche cosa di universale che debba conservare validità per i piú diversi generi e specie di poesia. Cosí, p. es., si qualificano come poesie le opere piú eterogenee. Ora, presupponendo questo assunto, se ci si domanda con quale diritto produzioni di tal genere debbano essere riconosciute come poesie, ecco qui presentarsi la difficoltà su accennata, che per fortuna possiamo qui evitare. Infatti per un verso noi non siamo affatto giunti al concetto generale della questione in esame partendo dai fenomeni singoli, ma abbiamo invece cercato di sviluppare dal concetto la realtà di questo; e con ciò, tuttavia, non si vuole affatto pretendere che nel nostro campo attuale, p. es., tutto ciò che si chiama comunemente poesia possa essere sussunto sotto questo concetto, inquantoché il decidere se qualcosa è realmente un prodotto poetico o meno va dedotto solo dal concetto stesso. D'altro canto noi non abbiamo piú bisogno di soddisfare l'esigenza di indicare il concetto di poetico, perché, per adempiere questo compito, dovremmo solo ripetere tutto ciò che abbiamo già detto nella prima parte intorno al bello e all'ideale in genere. Infatti la natura del poetico coincide in generale con il concetto del bello artistico e dell'opera d'arte, giacché la fantasia poetica non è ristretta da molti lati e spinta in direzioni unilaterali nelle sue creazioni dal genere di materiale in cui pensa di manifestarsi, come avviene nelle arti figurative e nella musica, bensí deve in generale sottoporsi solo alle esigenze essenziali di una manifestazione ideale ed artistica. Quindi, dei molti punti di vista

che qui si possono applicare, intendo mettere in rilievo solo quel che è piú importante, e cioè:

In primo luogo, quel che è importante in relazione alla differenza fra il *modo di concepire* poetico e quello prosaico, e

in secondo luogo, quel che è importante in rapporto all'*opera d'arte* poetica e a quella prosaica; a cui aggiungeremo,

in terzo luogo, ancora alcune osservazioni sulla soggettività creatrice, sul *poeta*.

1. *La concezione poetica e quella prosaica*

a) *Il contenuto delle due concezioni*

Per quel che riguarda in primo luogo il *contenuto* adatto alla concezione poetica, possiamo escludere subito, per lo meno relativamente, l'esterno come tale, le cose naturali: la poesia ha a suo oggetto vero e proprio non il sole, le montagne, i boschi, i paesaggi, oppure la figura umana esterna, il sangue, i nervi, i muscoli ecc., ma interessi spirituali. Infatti, benché porti in sé anche l'elemento dell'intuizione e del rendere intuibile, essa anche a questo riguardo resta pur sempre attività spirituale e lavora solo per l'intuizione interna a cui lo spirituale si approssima ed a cui esso è piú conforme che non le cose esterne nella loro sensibile apparenza concreta. Tutta questa cerchia perciò rientra nella poesia solo in quanto lo spirito vi trova uno stimolo o un materiale per la sua attività, dunque come ambiente dell'uomo, come suo mondo esterno, il quale ha valore essenziale solo in relazione all'interno della coscienza e non può già pretendere la dignità di divenire per se stesso l'oggetto esclusivo della poe-

sia. Questa ha a suo oggetto corrispondente il regno infinito dello spirito. Infatti la parola, questo docilissimo materiale che appartiene immediatamente allo spirito ed è piú di ogni altro in grado di cogliere gli interessi e i movimenti di esso nella loro vitalità interna, deve essere rivolta, come accade nelle altre arti per il marmo, il colore ed il suono, soprattutto a *quell'*espressione a cui si dimostra massimamente adeguata. Per questo aspetto il compito principale della poesia diventa quello di portare a coscienza le potenze della vita spirituale e ciò che in generale nella passione e nel sentimento umano ribolle o scorre tranquillamente dinanzi alla nostra considerazione, di portare a coscienza il regno, che tutto abbraccia, delle rappresentazioni, gesta, azioni, destini umani, i traffici, di questa terra ed il reggimento divino del mondo. In tal modo la poesia è stata ed è ancora, per il genere umano, la maestà piú universale e diffusa. Infatti insegnare ed apprendere è sapere e sperimentare ciò che *è*. Stelle, animali, piante non sanno né esperimentano la loro legge; ma l'uomo esiste conformemente alla legge della propria esistenza solo quando sa che cosa egli è e che cosa c'è intorno a lui: egli deve conoscere le potenze che lo dirigono e lo spingono ed è proprio questo sapere quello che la poesia dà nella sua prima forma sostanziale.

b) *La differenza fra le due concezioni*

Ma questo medesimo contenuto è colto pure dalla coscienza *prosaica* che ci insegna le leggi universali cosí come sa distinguere, ordinare e spiegare il vario mondo dei fenomeni singoli. Dobbiamo allora chiederci, come già abbiamo detto, quale sia la differenza generale fra la rappresentazione poetica e quella prosaica di fronte a questa possibile eguaglianza di contenuto.

α) La *poesia* è piú antica del discorso in prosa artisticamente elaborato. Essa è la rappresentazione originaria del vero, un sapere, che non separa ancora nei dettagli l'universale dalla sua esistenza vivente, né contrappone l'una all'altro legge e fenomeno, fine e mezzo, per poi metterli in relazione fra di loro col ragionamento, ma coglie l'uno solo nell'altro e per mezzo dell'altro; perciò essa non esprime in modo soltanto figurativo un contenuto già per sé conosciuto nella sua universalità; al contrario, conformemente al suo concetto immediato, si ferma nell'unità sostanziale che non ha ancora fatto questa separazione e questa semplice relazione.

αα) Con questo modo di vedere essa presenta tutto quel che coglie, come una totalità in sé riunita e perciò autonoma, che pur potendo essere ricca e possedere una vasta gamma di rapporti, individui, azioni, eventi, sentimenti e rappresentazioni, deve mostrare questo vasto complesso come in sé chiuso, come prodotto, mosso unicamente da ciò di cui questa o quella singolarità è una estrinsecazione particolare. In tal modo l'universale, il razionale, nella poesia non viene espresso in universalità astratta e in una connessione dimostrata filosoficamente o in una relazione intellettuale dei suoi lati, ma è espresso come animato, vivificato, apparente, come determinante ogni cosa, ma al contempo anche in un modo che permette all'unità che tutto abbraccia, all'anima vera e propria della vivificazione, di operare solo segretamente dall'interno.

ββ) Questo concepire, configurare ed esprimere rimane nella poesia puramente *teoretico*. Non la cosa e la sua esistenza pratica, ma il figurare ed il parlare sono il fine della poesia. Essa è incominciata il giorno in cui l'uomo intraprese ed esprimere *se stesso*; quel che è espresso esiste per lei solo al fine di essere espresso. Quando l'uomo

stesso, nel mezzo dell'attività e dei bisogni pratici, si volge al raccoglimento teoretico e dà comunicazione di sé, in quel momento compare allora un'espressione formata ad immagine, una prima eco poetica. Un esempio di ciò, per citare un solo caso, è dato dal distico conservatoci da Erodoto, che parla della morte dei Greci caduti alle Termopili. Il contenuto è lasciato in tutta la sua semplicità: v'è solo l'arida notizia che qui quattromila peloponnesiaci hanno combattuto con trecento miriadi di nemici *; ma l'interesse è dato dall'approntare una iscrizione che esprima il fatto per i contemporanei e i posteri puramente sulla base di questa comunicazione, e cosí l'espressione diviene poetica, cioè vuole mostrarsi come un ποιεῖν che lascia il contenuto nella sua semplicità, ma ne dà l'espressione in un modo intenzionale. La parola che coglie le rappresentazioni è a sé di tanta dignità da cercare di differenziarsi dagli altri modi di dire e da divenire un distico.

γγ) La poesia si determina come un campo proprio anche dal punto di vista verbale, e la formazione dell'espressione, al fine di staccarsi dal discorso comune, acquista un valore piú alto che non il semplice esprimere. Ma noi a questo riguardo, cosí come abbiamo già fatto per quel che concerneva il modo generale di concezione, dobbiamo distinguere essenzialmente fra una poesia originaria, che *antecede* lo sviluppo della prosa comune e di quella artistica, e la concezione ed il linguaggio poetici, che si sviluppano nel mezzo di una condizione di vita e di un modo di esprimersi prosaici già interamente stabiliti. Nel primo caso ci troviamo di fronte ad un poetare spontaneo nel rappresentare e nel parlare, mentre nel secondo caso la concezione poetica ha consapevolezza

* Cosí nel testo!

dell'ambito da cui deve liberarsi, per porsi sul libero terreno dell'arte, e si sviluppa perciò in cosciente differenza di contro al prosaico.

β) La coscienza *prosaica*, *in secondo luogo*, la quale deve differenziarsi dalla poesia, ha bisogno di un genere interamente diverso di rappresentazione e di discorso.

αα) Infatti da un lato essa considera la vasta materia della realtà secondo la connessione *intellettuale* di causa ed effetto, fine e mezzo, e di altre categorie del pensiero limitato, in generale secondo i rapporti dell'esteriorità e della finitezza. Perciò ogni particolare si presenta qui una volta falsamente come autonomo, e l'altra volta viene posto in semplice *relazione* con l'altro e quindi colto solo nella sua relatività e dipendenza, senza che venga ad effetto quella libera unità che pur con tutte le sue ramificazioni ed ogni suo dispiegarsi rimane tuttavia in se stessa un totale e libero tutto, in quanto i lati particolari sono solo l'esplicazione e l'apparenza propria all'*unico* contenuto che costituisce il centro e l'anima che dà coesione e che si effettua anche realmente come questa compenetrante vivificazione. Perciò questo genere di rappresentazione intellettuale perviene solo fino alle leggi particolari dei fenomeni e altrettanto si arresta nella separazione e nella semplice relazione fra l'esistenza particolare e la legge universale, di quanto per esso le leggi stesse si scompongono in particolarità fisse, il cui rapporto viene parimente rappresentato solo sotto la forma dell'esteriorità e della finitezza.

ββ) D'altra parte la coscienza *comune* non si interessa affatto alla connessione interna, all'essenziale delle cose, ai motivi, alle cause, ai fini ecc., ma si accontenta di accogliere ciò che è e accade, semplicemente come qualcosa di singolo, cioè nella sua accidentalità insignificante. In tal caso non è certo tolto da una scissione intellet-

tuale l'unità vivente in cui l'intuizione poetica riunisce la ragione interna della cosa e la sua estrinsecazione ed esistenza; ma quel che manca è proprio lo sguardo con cui si penetra entro questa razionalità e significato delle cose, le quali quindi divengono per la coscienza prive di essenza e non devono piú elevare ulteriori pretese all'interesse della ragione. In tal caso all'intelligenza di un mondo intellettualmente connesso e delle relazioni di esso si sostituisce solo uno sguardo dato ad un mondo di giustapposizioni ed intrecci di cose indifferenti, che, per quanto possano avere una grande ampiezza di vitalità esteriore, lasciano assolutamente insoddisfatto il bisogno piú profondo. Infatti l'intuizione autentica e l'animo consistente, trovano soddisfazione solo colà dove contemplano e sentono nei fenomeni la corrispondente realtà dell'essenziale e del vero. Quel che è esteriormente vivo resta morto per il senso piú profondo, se qualcosa di interno e di in se stesso ricco di significato non vi traspare come l'anima vera e propria.

γγ) In terzo luogo, questa insufficienza della rappresentazione intellettuale e dell'intuizione comune viene eliminata dal pensiero *speculativo*, che perciò si trova per un lato in affinità con la fantasia poetica. Infatti il conoscere razionale non ha da fare con la singolarità accidentale, o, nell'apparente, trascura l'essenza di essa, né si accontenta di quelle separazioni e semplici relazioni della rappresentazione e riflessione intellettuale, bensí annoda in libera totalità ciò che per la considerazione finita da un lato si scompone nelle sue parti come autonomo, e dall'altro è posto in una relazione priva di unità. Ma il pensare ha come suo risultato solo pensieri; esso volatilizza la forma della realtà a forma di puro concetto, e, quand'anche coglie e conosce le cose reali nella loro particolarità essenziale e nella loro reale esistenza, eleva pur

tuttavia anche questo particolare nell'elemento ideale universale in cui soltanto il pensiero è presso se stesso. Perciò, di contro al mondo apparente sorge un nuovo regno che è, sí, la verità del reale, ma una verità che non si rivela a sua volta, nel *reale*, come potenza configurante ed anima di esso. Il pensiero è solo una conciliazione del vero e della realtà nel *pensiero*; ma il creare e formare poetico è una conciliazione sotto la forma stessa, anche se solo spiritualmente rappresentata, di un'*apparenza reale*.

γ) Noi otteniamo con ciò due differenti sfere della coscienza, la poesia e la prosa. Nei tempi antichi, in cui una determinata concezione del mondo, rispetto alla sua fede religiosa e al resto del suo sapere, non si è sviluppata in rappresentazioni e conoscenze intellettualmente ordinate, né la realtà delle condizioni umane si è regolata conformemente a tale sapere, la poesia ha un gioco piú facile. In tal caso, infatti, la prosa non le sta di contro come un campo per sé autonomo dell'esistenza esterna ed interna, che essa deve ancora superare, ma il suo compito si limita piuttosto ad approfondire i significati e a chiarire le forme della restante coscienza. Se invece la prosa ha già raccolto nel proprio modo di concepire l'insieme del contenuto dello spirito ed ha impresso il marchio della propria concezione ad ogni cosa, la poesia deve assumere il compito di rifondere e coniare completamente di nuovo ogni cosa, trovandosi da tutti i lati avviluppata in molteplici difficoltà a causa dell'asprezza del prosaico. Infatti essa non solo deve sottrarsi alla limitazione dell'intuizione comune la quale tiene fermo all'indifferente e all'accidentale, non solo deve elevare alla razionalità la considerazione della connessione intellettuale delle cose, oppure dar di nuovo corpo al pensiero speculativo sotto forma di fantasia, e ciò, per cosí dire, entro lo spirito stes-

so, ma deve anche trasformare sotto questi molteplici riguardi il *modo d'espressione* abituale della coscienza prosaica in un modo poetico, e, nonostante ogni intenzionalità che un'opposizione di tal genere necessariamente provoca, deve completamente conservare la parvenza della spontaneità e della libertà originaria, di cui ha bisogno l'arte.

c) *La particolarizzazione dell'intuizione poetica*

Al punto a cui siamo, abbiamo dunque nel modo piú generale indicato il contenuto del poetico e, parimenti, distinto la forma poetica da quella prosaica. Il *terzo* punto, infine, cui noi dobbiamo ancora accennare riguarda la particolarizzazione in cui la poesia si spinge piú innanzi che non le altre arti che hanno uno sviluppo meno ricco. Se è vero, infatti, che l'architettura sorge presso i popoli piú diversi e lungo l'intero corso dei secoli, già la scultura raggiunge il suo punto culminante nel mondo antico con i greci e i romani, cosí come la pittura e la musica lo raggiungono nei tempi moderni con i popoli cristiani. Ma la poesia celebra epoche di splendore e di fioritura presso tutte le nazioni e quasi in tutte le epoche che siano in generale produttive nel campo dell'arte. Infatti essa abbraccia l'intero spirito umano, e l'umanità è in mille modi particolarizzata.

α) Ora, la poesia, non avendo a suo oggetto l'universale in astrazione scientifica, ma portando invece a manifestazione il razionale individualizzato, ha bisogno completamente della determinatezza del carattere nazionale da cui sorge ed il cui contenuto e modo di vedere costituiscono anche il suo contenuto ed il suo modo di manifestare; ed essa perviene perciò ad una profusione di particolarizzazioni e peculiarità. La poesia orientale, quel-

la italiana, spagnola, inglese, romana, greca, tedesca, sono tutte completamente diverse per spirito, sentimento, concezione del mondo, espressione ecc.

La medesima molteplice differenziazione ha luogo anche per le varie epoche in cui si è poetato. P. es., la poesia tedesca non ha potuto essere nel Medio Evo o al tempo della guerra dei Trent'anni quella che è ora. Le determinazioni che suscitano ora il nostro massimo interesse appartengono a tutto lo sviluppo dell'epoca contemporanea, e cosí ogni tempo ha il suo modo di sentire piú ampio o piú limitato, piú alto e piú libero o piú modesto e in generale la sua particolare concezione del mondo, che si porta a coscienza artistica nel modo piú chiaro e completo proprio con la poesia, nella misura in cui la parola è in grado di esprimere tutto lo spirito umano.

β) Fra questi caratteri nazionali, sentimenti di una epoca e concezioni del mondo, alcuni sono poi piú poetici degli altri. Cosí, p. es., la forma orientale della coscienza è piú poetica nell'insieme di quella occidentale, fatta eccezione per la Grecia. In Oriente la cosa principale resta sempre l'indiviso, l'uno, saldo, sostanziale, e questa concezione, anche se non si spinge fino alla libertà dell'ideale, è di per sé la piú solida. L'Occidente invece, particolarmente nell'epoca moderna, parte dall'infinita dispersione e particolarizzazione dell'infinito, per cui, nella puntualizzazione di tutte le cose, anche il finito acquista autonomia per la rappresentazione, benché debba poi essere ridimensionato a relatività. Per gli orientali, al contrario, niente resta propriamente autonomo, ma tutto appare come l'accidentale che trova la sua costante concentrazione e il suo ultimo adempimento nell'uno ed assoluto a cui è ricondotto.

γ) Ma qualcosa di comune, quindi di comprensibile,

e oggetto di godimento anche per altre nazioni e per il sentire di altre epoche, attraversa questa molteplicità di differenze fra popoli e lo sviluppo dell'arte nel corso dei secoli; e questo aspetto comune è da un lato l'universalmente umano, dall'altro l'artistico. Sotto questo doppio riguardo particolarmente la poesia greca è sempre stata ammirata ed imitata dalle piú diverse nazioni, perché in essa quel che è puramente umano è giunto, rispetto sia alla forma artistica che al contenuto, allo svolgimento piú bello. E la stessa poesia indiana, p. es., nonostante che la concezione del mondo e il genere di rappresentazione di questa poesia siano lontanissimi da noi, purtuttavia non ci è interamente estranea, e possiamo celebrare come un vanto della nostra epoca il fatto che presso di noi oggi ha preso a fiorire sempre di piú una sensibilità per l'intera ricchezza dell'arte e dello spirito umano in generale.

Se noi, dato questo impulso all'individualizzazione che la poesia universalmente segue secondo gli aspetti indicati, dobbiamo qui parlare della poesia in *generale*, questo generale che potrebbe essere fissato come tale, resta molto astratto e scialbo, e noi perciò, se vogliamo parlare di poesia vera e propria, dobbiamo cogliere le configurazioni dello spirito rappresentante sempre nella loro peculiarità nazionale e temporale, pur non trascurando nemmeno l'individualità soggettiva del poeta.

Questi sono i punti di vista che ho inteso premettere nei confronti della concezione poetica in generale.

2. *L'opera d'arte poetica e quella in prosa*

La poesia non può tuttavia arrestarsi al rappresentare l'interno come tale, bensí deve articolarsi e conchiudersi nell'*opera d'arte* poetica.

Le multilaterali considerazioni che questo nuovo oggetto richiede, possono cosí essere raccolte ed ordinate:

in primo luogo, metteremo in rilievo quel che è piú importante nei riguardi dell'*opera d'arte poetica in generale*;

in secondo luogo, separeremo l'opera d'arte poetica dai generi principali di *manifestazione in prosa* nella misura in cui questa è ancora suscettibile di essere artisticamente trattata;

da qui, *in terzo luogo*, ci si offrirà compiutamente il concetto della *libera* opera d'arte.

a) *L'opera d'arte poetica in generale*

In rapporto all'*opera d'arte poetica in generale* non ci rimane che ripetere la richiesta che essa sia configurata e conchiusa in una totalità organica come ogni altro prodotto della libera fantasia. Questa esigenza può essere soddisfatta solo nel modo seguente.

α) *In primo luogo*, ciò che costituisce il contenuto fondamentale, si tratti di un fine determinato dell'agire e dell'accadere o di un determinato sentimento e passione, deve prima di tutto avere in se stesso unità.

αα) Tutto il resto si deve riferire a questo uno ed essere con esso in una libera connessione concreta. Ciò è possibile solo se il contenuto scelto non è concepito come un *universale* astratto, bensí come l'umano agire e sentire, come fine e passione che appartengono allo spirito, all'animo, alla volontà di determinati *individui* e scaturiscono dal terreno proprio a questa natura individuale.

ββ) L'universale che deve giungere a manifestazione e gli individui nel cui carattere e nei cui avvenimenti ed azioni esso perviene all'apparenza poetica, non devono

quindi risultare reciprocamente esterni o essere messi in relazione in modo tale che gli individui siano messi al servizio di mere universalità astratte; entrambi i lati devono invece risultare intimamente intessuti insieme in modo vivo. Cosí, p. es., nell'*Iliade* la lotta fra i greci e i troiani e la vittoria dei primi sono legate all'ira d'Achille, la quale costituisce il centro che tiene insieme il tutto. Certo vi sono anche opere poetiche in cui il contenuto fondamentale per un verso è di natura piú generale, e per l'altro anche per sé eseguito in piú significativa universalità, come, p. es., nel grande poema epico di Dante, che abbraccia tutto il mondo divino e rappresenta poi gli individui piú diversi in rapporto alle pene dell'Inferno, al fuoco del Purgatorio e alle beatitudini del Paradiso. Ma anche qui i due lati non sono astrattamente posti in esteriorità reciproca, né i singoli soggetti sono abbassati a semplice mezzo. Infatti nel mondo cristiano il soggetto non va concepito come semplice accidente della divinità, ma come infinito fine in se stesso, dimodoché il fine universale, la giustizia divina nel condannare e nel rendere beati, può al contempo apparire come la sostanza immanente, l'interesse eterno e l'essere del singolo stesso. In questo mondo divino si ha a che fare comunque con l'individuo: nello Stato esso può anche venir sacrificato per salvare l'universale, lo Stato; ma in relazione a Dio o nel regno di Dio esso è in sé e per sé un fine autonomo.

γγ) *In terzo luogo*, tuttavia, anche l'universale che fornisce il contenuto per il sentimento e l'azione umana deve esistere come autonomo, in sé compiuto e perfetto, e costituire un mondo conchiuso per sé. Se noi oggi, p. es., sentiamo parlare di un ufficiale, di un generale, di un funzionario, di un professore ecc. e ci rappresentiamo quel che tali figure e caratteri sono in grado di volere e di realizzare nella loro condizione e nel loro ambiente,

abbiamo dinanzi soltanto un contenuto dell'interesse e dell'attività, che per un lato non è niente di per sé conchiuso e autonomo, ma si trova in infinite connessioni, rapporti e dipendenze esteriori, mentre dall'altro, considerato come un tutto astratto, può prendere la forma di un universale sciolto dall'individualità di tutto il resto del carattere, p. es., la forma del dovere. Vi sono invece, all'opposto, dei contenuti di natura consistente che formano un tutto in sé conchiuso, ma che, senza altro sviluppo e movimento, sono già perfetti e completi in *una sola* frase. Di un tale contenuto non si può propriamente dire se esso appartenga alla poesia o alla prosa. L'alta parola dell'Antico Testamento, p. es.: "Dio disse: Sia la luce, e la luce fu," nella sua calzante formulazione e nella sua consistenza è per sé la poesia piú alta, altrettanto di come essa è anche prosa. Parimenti il comandamento: "Io sono il Signore, Dio, non avrai altro Dio fuori di me," oppure "Onora il padre e la madre." E lo stesso possiamo dire delle auree massime di Pitagora, dei proverbi di Salomone ecc. Si tratta di frasi pregnanti che per cosí dire vengono a collocarsi al di qua della differenza fra il prosaico ed il poetico. Ma difficilmente, e anche se esse si trovassero in composizioni maggiori, si potrebbe dare loro l'appellativo di opere poetiche, perché noi dobbiamo considerare nella poesia la conchiusione e la compiutezza al contempo come *sviluppo*, articolazione, e quindi come un'unità che partendo essenzialmente da sé procede ad una particolarizzazione reale dei suoi diversi lati e delle sue diverse parti. Questa esigenza, che nelle arti figurative si intende da sé, per lo meno dal punto di vista della figura, è di massima importanza anche per l'opera d'arte poetica.

β) Noi quindi siamo condotti ad un *secondo* punto facente parte dell'articolazione organica, cioè alla parti-

colarizzazione dell'opera d'arte in sé in parti singole che, per poter fare parte di un'unità organica, devono apparire per se stesse sviluppate.

αα) La prima determinazione che qui compare trova il suo fondamento nel fatto che in generale l'arte ama indugiare nel particolare. L'intelletto si affretta, perché o subito riunisce il molteplice teoreticamente secondo punti di vista universali e lo volatilizza in riflessioni e categorie, o lo sottomette a fini praticamente determinati, cosicché il particolare e il singolo non giungono ad affermare i loro diritti. Perciò all'intelletto appare inutile ed ozioso il trattenersi su ciò che conformemente a questa posizione può conservare solo un valore relativo. Ma agli occhi della concezione e configurazione poetica ogni parte, ogni momento deve essere per sé interessante, per sé vivente, ed essa indugia quindi con gioia nel singolo, lo dipinge con amore e lo tratta come una totalità per sé. Dunque, per quanto grande possa essere l'interesse, il contenuto che la poesia fa a centro di un'opera d'arte, essa dà altrettanta organicità anche a quel che è piccolo, come nell'organismo umano ogni membro, ogni dito è conchiuso nel modo piú aggraziato in un tutto, ed in generale nella realtà ogni esistenza particolare si conchiude in un mondo in sé. Perciò il cammino della poesia è piú lento dei giudizi e delle deduzioni dell'intelletto il quale, sia nelle sue considerazioni teoretiche, che nei suoi fini e nei suoi propositi pratici, ha a cuore principalmente il risultato finale e meno invece la via che vi conduce. Ma per ciò che riguarda la misura in cui la poesia deve qui seguire la sua inclinazione per questo dipingere senza fretta, abbiamo già visto che non è sua vocazione il descrivere estesamente l'esteriore come tale nella forma della sua apparenza sensibile. Se quindi essa fa di tali ampie descrizioni il suo compito principale senza

lasciarvi trasparire interessi e riferimenti spirituali, diviene pesante e noiosa. Soprattutto, essa deve guardarsi dal pretendere di gareggiare con la compiutezza particolare dell'esistenza reale nei confronti della precisione dei dettagli. Già la pittura a questo riguardo deve procedere con cautela e sapersi limitare. Ma per quanto riguarda la poesia, viene qui in discussione ancora un doppio punto di vista: da un lato la poesia può operare solo sull'intuizione interna, e dall'altro essa solo in tratti isolati susseguentisi può portare a rappresentazione ciò che nella realtà può venir colto e abbracciato con un solo sguardo, perciò nell'elaborare ciò che è singolo essa non deve estendersi tanto che la intuizione totale ne risulti necessariamente turbata, confusa o perduta. Particolari difficoltà deve essa vincere specialmente quando ha da porci dinanzi agli occhi azioni o avvenimenti diversi che secondo la realtà accadono nel medesimo tempo e stanno essenzialmente nella stretta connessione di questa contemporaneità, mentre essa poesia è da parte sua in grado di presentarci ciò sempre solo in una successione. In relazione a questo punto cosí come anche in relazione al modo di indugiare, di procedere ecc., nascono, d'altronde, dalla diversità dei generi particolari di poesia, esigenze molto diverse. P. es., la poesia epica deve fermarsi a descrivere singoli dettagli e esteriorità in misura interamente diversa che la poesia drammatica, che si spinge avanti in una corsa piú rapida, oppure della poesia lirica, che ha da fare solo con l'interiorità.

ββ) *In secondo luogo*, le parti specifiche dell'opera d'arte con questo sviluppo si *rendono autonome*. Questo sembrerebbe contraddire senz'altro all'unità che abbiamo posto come prima condizione, ma in effetti questa contraddizione è solo apparente. Infatti l'autonomia non deve stabilirsi in modo *tale* che ogni singola parte si separi

assolutamente dall'altra, bensí deve affermarsi solo nella misura in cui i diversi lati e membri mostrano di essere giunti a manifestazione in ragione della loro propria peculiare vitalità, e di possedere la propria libertà sulla base di loro stessi. Invece, se alle singole parti manca la vitalità individuale, l'opera d'arte che può dare esistenza, come l'arte in generale, all'universale solo sotto forma di una particolarità reale, diviene fredda e morta.

γγ) Nonostante tale autonomia queste singole parti devono però egualmente restare in connessione, inquantoché l'*unica* determinazione fondamentale che in esse si esplica e si manifesta deve palesarsi come l'unità fondamentale che tiene insieme ed in sé riprende la totalità del particolare. La poesia, se non ha raggiunto l'altezza sua propria, può facilmente fallire proprio su questa richiesta e riportare l'opera d'arte dall'elemento della libera fantasia nel regno della prosa. Infatti la connessione in cui le parti sono poste non deve essere una semplice *rispondenza al fine*. Nel rapporto teleologico, infatti, il fine è l'universalità per sé rappresentata e voluta, che sa rendere certo conformi a sé i lati particolari con cui ed in cui acquista esistenza, ma di essi si serve tuttavia solo come mezzi e perciò li priva di ogni libero sussistere per sé e quindi di ogni genere di vitalità. Le parti allora sono poste solo in una relazione intenzionale con l'*unico* fine che deve risaltare come valido in modo esclusivo e che prende astrattamente al suo servizio e si sottomette tutto il resto. La libera bellezza dell'arte contrasta con questo rapporto intellettuale senza libertà.

γ) Perciò l'unità che deve restaurarsi nelle parti specifiche dell'opera d'arte non può non essere di genere diverso. Noi possiamo nel modo seguente concepire la duplice determinazione in essa implicita:

αα) *In primo luogo*, la vitalità peculiare di cui sopra

si era fatto richiesta va conservata per ognuna delle parti. Ma se guardiamo con che diritto il particolare in generale può essere introdotto nell'opera d'arte, allora vediamo che siamo partiti dal fatto che vi è *una* idea fondamentale per la cui manifestazione è intrapresa in generale l'opera d'arte. È da essa perciò che ogni determinato ed ogni singolo aspetto devono trarre la loro origine vera e propria. Infatti il contenuto di un'opera poetica deve essere in se stesso non di natura astratta ma di natura concreta, e quindi deve da se stesso condurre ad un ricco svolgimento di lati differenti. Se ora questa differenziazione, per quanto nella sua realizzazione possa apparentemente scindersi in dirette opposizioni, è fondata per sua natura stessa in quel contenuto in sé unitario, ciò può avvenire solo allorché il contenuto stesso uniformemente al suo concetto e alla sua essenza contiene una totalità in sé conchiusa e concordante di particolarità, che sono le sue e nel cui dispiegarsi soltanto si esplica veramente ciò che esso stesso è conseguentemente al suo significato vero e proprio. Solo *queste* parti specifiche appartenenti originariamente al contenuto si devono perciò dispiegare nell'opera d'arte sotto forma di esistenza reale per sé valida e vivente e devono avere a questo riguardo di per sé una concordanza segreta fondata sulla natura loro propria, per quanto possano sembrare in contrasto reciproco nella realizzazione della loro peculiarità *particolare*.

ββ) *In secondo luogo*, poiché l'opera d'arte è un rappresentare sotto forma di apparenza *reale*, l'unità dovrà, per non mettere a repentaglio il riflesso vivente del reale, essere essa stessa solo il vincolo *interno* che tiene insieme le parti in modo apparentemente spontaneo e le conchiude ad una unità organica. Soltanto questa unità ricca di anima dell'organico può produrre quel che è propriamente poetico, di contro alla rispondenza ad un fine

propria al prosaico. Infatti, quando il particolare appare solo quale un mezzo per un fine determinato, esso non ha né deve avere in se stesso validità e vita peculiare, ma al contrario deve palesare in tutta la sua esistenza di esistere solo in vista di un altro, cioè del fine determinato. La rispondenza al fine rivela apertamente il suo dominio sull'oggettività in cui il fine si realizza. Ma l'opera d'arte può attribuire alle particolarità, nel cui svolgimento esso dispiega il contenuto fondamentale scelto come centro, la parvenza di una libertà autonoma e deve far ciò perché questo particolare non è nient'altro se non quel contenuto stesso nella forma della sua realtà effettuale, a lui corrispondente. Noi possiamo da ciò essere richiamati al compito del pensiero speculativo, che egualmente, mentre da un lato deve sviluppare ad autonomia il particolare dall'universalità dapprima indeterminata, deve d'altra parte mostrare come entro questa totalità del particolare, in cui si esplica solo ciò che in sé è contenuto nell'universale, l'unità proprio perciò si restaura ed è per la prima volta un'unità realmente concreta, dimostrata dalle sue proprie differenze e dalla loro mediazione. La filosofia speculativa porta parimenti ad effetto, seguendo questo metodo, opere che posseggono in modo simile a quelle poetiche un'identità in sé conchiusa od uno svolgimento artistico ad opera del contenuto stesso. Ma nel paragonare queste due attività dobbiamo mettere in rilievo, oltre alla differenza che vi è fra il puro sviluppo del pensiero e l'attività manifestante dell'arte, un'altra diversità essenziale. Infatti la deduzione filosofica, pur mostrando la necessità e la realtà del particolare, con il superamento dialettico di esso dimostra tuttavia in modo esplicito, in ogni particolare stesso, che questo trova la sua verità e la sua sussistenza solo nell'unità concreta. Invece la poesia non si spinge fino ad una simile indicazione intenzionale.

L'unità concordante deve, sí, pienamente esserci in ogni sua opera e deve essere attiva in ogni singolo come ciò che anima il tutto; però questa presenza rimane l'in-sé che non è esplicitamente messo in rilievo dall'arte, bensí resta interiore, analogamente a come l'anima è immediatamente viva in tutti i membri senza sottrarre loro la parvenza di una esistenza autonoma. Succede qui lo stesso che con i suoni ed i colori. Il giallo, il blu, il verde, il rosso sono colori diversi, che si spingono fino a complete opposizioni, e purtuttavia, giacché come totalità sono contenuti nell'essenza del colore, possono restare in armonia senza che venga esplicitamente rilevata in essi la loro unità come tale. Parimenti il suono fondamentale, la terza e la quinta, pur restando suoni particolari, costituiscono tuttavia l'accordo del tritono; ed essi anzi costituiscono questa armonia solo quando ad ogni suono è lasciato per sé il suo libero suono peculiare.

γγ) Per quanto riguarda ora l'unità e l'articolazione organica dell'opera d'arte, essenziali differenze vi vengono tradotte ad opera sia della *forma d'arte particolare* da cui l'opera trae la sua origine, che del determinato *genere di poesia* nel cui carattere specifico essa si configura. La poesia dell'arte simbolica, p. es., non può raggiungere l'autentica compenetrazione organica nello stesso grado di purezza che le opere d'arte classiche possono ottenere, a causa dei significati piú astratti ed indeterminati che costituiscono il contenuto suo fondamentale. Nel simbolico, come già abbiamo visto nella prima parte, la connessione del significato universale con l'apparenza reale, in cui l'arte incarna il contenuto, è in generale di natura labile, cosicché qui le particolarità ora possiedono un'autonomia maggiore ora vengono *solo* tolte, come avviene nel sublime, affinché in questa negazione possa essere colta la potenza e la sostanza *unica*,

oppure giungono soltanto ad una associazione enigmatica di tratti e di lati particolari, in se stessi tanto eterogenei quanto affini, dell'esistenza naturale e di quella spirituale. L'arte romantica a sua volta, nella quale l'interno si rivela, in quanto *in sé* ritirato, solo all'animo, dà alla realtà esterna particolare una possibilità altrettanto ampia di svolgimento autonomo, cosicché anche qui la connessione e l'unità di tutte le parti deve certamente esserci, ma tuttavia non può essere sviluppata in modo cosí chiaro e saldo come nei prodotti della forma d'arte classica.

In modo analogo l'epica ammette una descrizione piú ampia dell'esterno, ed insieme un indugiare nel descrivere eventi e gesta, per cui l'unità del tutto, di fronte all'accresciuta autonomia delle parti, appare meno radicale. Il dramma, invece, richiede una concentrazione piú rigorosa, sebbene la poesia romantica anche nel drammatico si permetta una ricca varietà di episodi ed una particolarità accurata nel caratterizzare sia l'interno che l'esterno. La lirica, a seconda del grado delle sue diverse specie, ricorre egualmente ai piú vari modi di rappresentazione, in quanto ora racconta, ora esprime solo sentimenti e considerazioni, ora, con un procedimento piú calmo, osserva un'unità piú stretta, ora può abbandonarsi, spinta da passione senza freni, ad un flusso di rappresentazioni e sentimenti che apparentemente è privo di unità. E dell'opera poetica in generale basterà aver detto questo.

b) *La differenza della poesia dalla storiografia e dall'oratoria*

In secondo luogo, per sottolineare piú specificamente la differenza che vi è fra la poesia organizzata in questo modo e la manifestazione *prosaica*, intendiamo ora vol-

gerci a quei generi di prosa che entro i loro limiti sono ancora piú di altri in grado di divenire partecipi dell'arte. Questo è soprattutto il caso della storiografia e dell'eloquenza.

α) Per quel che riguarda a questo proposito la *storiografia*, essa lascia certamente abbastanza spazio per *uno* dei lati dell'attività artistica.

αα) Lo sviluppo dell'esistenza umana rispetto alla religione ed allo Stato, gli eventi e i destini degli uomini e dei popoli piú eminenti che in questi campi sono grandemente attivi, vi perseguono grandi fini o vedono la rovina delle loro imprese: questo oggetto e contenuto della storiografia può essere per sé importante, consistente ed interessante, e lo storico, per quanto debba curarsi di riprodurre quel che è realmente accaduto, deve tuttavia accogliere nella rappresentazione questo vario contenuto di eventi e caratteri, e, partendo dallo spirito, ricrearlo e manifestarlo per la rappresentazione. Egli inoltre, in questa riproduzione, non può accontentarsi della semplice esattezza del dettaglio, ma deve al contempo ordinare e configurare quel che ha appreso, e fondere e raggruppare i singoli tratti, eventi e atti in modo tale che da un lato ce ne venga, con una vitalità piena di carattere, una chiara immagine della nazione, dell'epoca, delle circostanze esterne, della grandezza o debolezza interna degli individui che agiscono, e dall'altro scaturisca da tutte queste singole parti la connessione in cui esse stanno con il significato storico interno di un popolo, di un evento ecc. In tal senso noi anche ora parliamo dell'arte di Erodoto, Tucidide, Senofonte, Tacito e pochi altri, e ammireremo sempre le loro narrazioni come opere classiche dell'arte della parola.

ββ) Purtuttavia anche questi bellissimi prodotti della storiografia non appartengono alla libera arte; e anche

se noi vi volessimo aggiungere la trattazione esternamente poetica della dizione, della versificazione ecc., non ne verrebbe poesia alcuna. Infatti non solo il modo con cui la storia è *scritta*, ma anche la natura del suo *contenuto* è ciò che la rende prosaica. Esaminiamo ciò un po' piú da vicino.

Quel che è propriamente storico sia per argomento che per sua natura ha inizio solo quando cessa l'epoca dell'eroicità che va originariamente rivendicata alla poesia e all'arte: dunque quando è presente la determinatezza e la prosa della vita sia nelle situazioni reali che nella loro concezione e manifestazione. Cosí, p. es., Erodoto non descrive la spedizione dei greci contro Troia, ma le guerre persiane, e si è molte volte affaticato con laboriose ricerche e assennate osservazioni per conoscere con precisione ciò che si dava ad esporre. Gli indiani invece, anzi gli orientali in genere, fatta eccezione quasi solo per i cinesi, non hanno abbastanza senso prosaico per produrre un'effettiva storiografia, in quanto deviano verso interpretazioni e trasfigurazioni puramente religiose o fantastiche dell'esistente. Ora il lato prosaico dell'epoca storica di un popolo, risiede, in breve, in questo.

Il *primo* elemento proprio alla storia è una comunità, rispetto sia al lato religioso che a quello mondano dello Stato: con leggi, istituzioni ecc., che sono fissate per sé e valgono già o devono essere fatte valere come leggi universali.

In secondo luogo, da una simile comunità nascono azioni determinate per conservare e mutare tale comunità stessa. Esse possono essere di natura universale e costituire la cosa principale di cui si tratta e la quale necessariamente, per essere decisa e messa in esecuzione, richiede individui corrispondenti. Questi sono grandi ed eminenti, quando con la loro individualità si mostrano conformi al

fine comune contenuto nel concetto interno delle condizioni esistenti; si mostrano di scarso valore, quando non sono adatti a portare ad effetto tale fine; e, infine, cattivi, quando, invece di propugnare quel che è la questione dell'epoca, fanno valere solo la loro individualità che ne è disgiunta e quindi accidentale. Sia che si presenti l'uno o l'altro di questi casi, non c'è mai quel che intorno al contenuto e alla condizione autenticamente poetici del mondo abbiamo richiesto già nella prima parte. Infatti anche per i grandi individui il fine sostanziale a cui si dedicano è piú o meno dato, prescritto, imposto; e non viene cosí ad effetto l'unità individuale in cui l'universale e l'intera individualità devono essere senz'altro identici, un fine autonomo per sé, un tutto conchiuso. Infatti, per quanto gli individui possano essersi proposti da se stessi la loro meta, non è tuttavia la libertà o non libertà del loro spirito e del loro animo, questa vivente forma individuale, ma il fine effettuato, il suo effetto sulla realtà già esistente, indipendente per sé dall'individuo, a costituire l'oggetto della storia. D'altro lato, nelle condizioni storiche affiora il gioco dell'accidentalità, la frattura fra quel che è in sé sostanziale e la relatività dei singoli avvenimenti ed incidenti, ed insieme della soggettività particolare dei caratteri nelle loro passioni, intenzioni, destini peculiari, che in questa prosa deviano e si distaccano dal sostanziale molto di piú dei miracoli della poesia, i quali si devono pur sempre attenere a ciò che è universalmente valido.

In terzo luogo, per quel che riguarda la *realizzazione* delle azioni storiche, anche qui ricompare nella sua prosaicità, a differenza di quel che è propriamente poetico, la discordia fra le peculiarità soggettive e la coscienza di leggi, principî, massime ecc., necessaria alla questione generale, cosí come anche la realizzazione dei fini pro-

posti ha bisogno di numerosi preparativi e allestimenti, i cui mezzi esteriori hanno grande ampiezza, dipendenza e relazione e dal lato del progetto della impresa devono essere preparati ed usati in modo rispondente con intelligenza, saggezza e prosaica avvedutezza. Non si mette mano all'opera in modo immediato, ma per lo piú solo dopo numerosi preparativi, cosicché le singole realizzazioni in vista dell'*unico* fine o restano rispetto al loro contenuto interamente accidentali e senza unità interna, oppure si originano, sotto forma di utilità pratica, già da una vitalità autonoma immediatamente libera.

γγ) Lo storiografo non ha ora il diritto di cancellare questi tratti di carattere *prosaici* del suo contenuto oppure di trasformarli in altri *poetici*; egli deve narrare quel *che* c'è e *come* c'è, senza travestimenti e senza trasfigurazioni poetiche. Perciò, per quanto possa avere a cuore di fare a centro interno e a vincolo che tiene insieme le singole parti della sua narrazione il senso interno e lo spirito dell'epoca, del popolo, dell'evento determinato di cui parla, egli non ha la libertà di sottomettere a questo suo disegno le circostanze, i caratteri e gli eventi già dati, e ciò anche se mette da parte ciò che è in se stesso del tutto accidentale ed insignificante. Egli deve invece lasciarli agire in tutta la loro accidentalità esteriore, dipendenza e arbitrio sconsiderato. Certo nelle biografie sembrano possibili una vitalità individuale ed un'unità autonoma, giacché qui è l'individuo, insieme a quel che da lui parte e a quest'unica figura ritorna, a restare il centro della manifestazione; ma un carattere storico è anch'esso solo uno di due diversi estremi. Infatti, sebbene esso offra un'unità soggettiva, d'altra parte però compaiono molteplici eventi, fatti ecc., che da un lato sono per sé senza connessione interna, dall'altro riguardano l'individuo senza che vi sia un suo libero intervento, e

lo attirano entro questa esteriorità. Cosí, p. es., Alessandro è certamente quell'unico individuo che sta in cima al proprio tempo, e solo in base alla propria individualità, concordante con le circostanze esterne, si decide a compiere la spedizione contro la monarchia persiana; ma l'Asia che egli ha vinto è nel vario arbitrio delle sue singole popolazioni soltanto un tutto accidentale e ciò che accade si svolge nei modi dell'immediata apparenza esterna. Lo storico può anche alla fine risalire, seguendo la sua conoscenza soggettiva, fino ai motivi assoluti dell'accadere ed all'essenza divina, dinanzi a cui le accidentalità spariscono e si disvela la superiore necessità. In tal caso, però, nei confronti della forma reale degli eventi, egli non deve arrogarsi il privilegio della poesia, per la quale questo sostanziale deve essere la cosa principale, in quanto unicamente alla poesia è concessa la libertà di disporre a suo piacimento della materia esistente, perché anche esternamente essa sia conforme alla verità interna.

β) L'*eloquenza* sembra, *in secondo luogo*, star già piú vicina alla libera arte.

αα) Infatti, sebbene l'oratore prenda l'occasione ed il contenuto della sua opera d'arte parimenti dalla realtà esistente, da determinate circostanze ed intenzioni reali, tuttavia *in primo luogo* quel che egli esprime, rimane il suo libero giudizio, la sua propria disposizione d'animo, il suo fine soggettivo, immanente, a cui egli può vivamente partecipare con tutto il suo io. Parimenti, in *secondo luogo*, egli ha tutta la libertà di sviluppare e di trattare come vuole questo contenuto, cosí da sembrare che nel discorso abbiamo davanti un prodotto completamente autonomo dello spirito. *In terzo luogo*, infine, egli non si deve indirizzare soltanto al nostro pensiero scientifico o riflessivo in genere, bensí ci deve spingere

ad un convincimento di qualche sorta, e per raggiungere tale scopo deve operare su tutto l'uomo, sul sentimento, sull'intuizione ecc. Infatti suo contenuto non è solo il lato astratto del semplice concetto della questione a cui intende interessarci, del fine alla cui realizzazione intende spingerci, ma in massima parte è anche una determinata realtà effettuale, cosicché la manifestazione dell'oratore da un lato deve cogliere in sé il sostanziale, ma dall'altro deve in pari misura assumere e portare nella nostra coscienza concreta questo universale sotto forma di apparenza. Perciò l'oratore non deve solo contentare l'intelletto con il rigore delle deduzioni e delle conclusioni, ma può anche volgersi parimenti verso il nostro animo, eccitare e trascinare la passione, occupare la nostra intuizione, e cosí scuotere e convincere l'ascoltatore secondo tutte le forme dello spirito.

ββ) Vista nella sua giusta luce questa apparente libertà dell'oratoria è tuttavia al massimo grado sottomessa alla legge della *rispondenza* pratica.

Infatti quel che, *in primo luogo*, conferisce al discorso la sua vera forza persuasiva, non risiede nel fine particolare per cui il discorso è pronunziato, ma nell'universale, nelle leggi, nelle regole, nei principî a cui il caso singolo può essere ricondotto e che per sé già sono in questa forma di universalità, sia come reali leggi dello Stato, sia come massime, come sentimenti, come dogmi ecc. di natura morale, giuridica, religiosa. La circostanza ed il fine determinati che costituiscono qui il punto di partenza, e questo universale per se stesso, sono quindi di per sé separati, e tale scissione viene conservata come il rapporto permanente. L'oratore ha certo l'*intenzione* di portare ad unità entrambi i lati; ma ciò che nel poetico si mostra come originariamente portato a compimento proprio in quanto è poetico, nell'oratoria si presenta solo come lo

scopo soggettivo dell'oratore, il cui conseguimento risiede fuori del discorso stesso. Non resta quindi qui nient'altro se non un procedimento per *sussunzione*, dimodoché la determinata apparenza reale, qui il caso o il fine concreto, non si sviluppa liberamente da se stessa in immediata unità con l'universale, ma è fatta valere solo col far capo a principî e col riferirla a leggi, costumi, usi ecc. che dal canto loro sussistono per sé. Non la libera vita della cosa nella sua concreta apparenza, ma al contrario la separazione prosaica di concetto e realtà, la semplice relazione di entrambi e la richiesta della loro unità, è ciò che costituisce il tipo fondamentale. P. es., il predicatore deve accingersi spesso alla sua opera in tal modo; infatti per lui gli insegnamenti religiosi generali e i principî e le norme di condotta morali, politiche e d'altro genere che ne derivano, sono ciò a cui egli deve ricondurre i casi piú vari, giacché questi insegnamenti devono essere nella coscienza religiosa sperimentati, creduti e conosciuti essenzialmente anche per sé, come la sostanza di ogni singolo aspetto. Il predicatore può qui, sí, fare appello al nostro cuore, far svolgere le leggi divine dalla fonte dell'animo e ricondurle a questa fonte anche nell'ascoltatore; ma non sotto forma assolutamente individuale esse devono essere manifestate e messe in rilievo, bensí è proprio la loro fondamentale universalità che deve al contrario venire a coscienza come comandi, precetti, norme di fede ecc. Questo si verifica ancor piú nell'eloquenza forense. In essa compare oltre a ciò il doppio lato che da una parte è prevalentemente un caso particolare ad interessare, mentre dall'altra c'è la sua sussunzione sotto punti di vista e leggi universali. Per quel che riguarda il *primo* punto, il prosaico è dato già dall'accertamento necessario dell'accadimento reale e dalla raccolta ed abile combinazione di tutti i singoli fatti ed accidentalità, e

da ciò, di contro alla libera creazione della poesia, derivano subito uno stato di indigenza rispetto alla conoscenza del caso reale, e una difficoltà nell'acquisire e comunicare tale conoscenza. Inoltre il fatto concreto deve essere analizzato e non deve essere esposto solo secondo i suoi lati singoli, bensí ognuno di questi lati ha bisogno, come tutto il caso, di essere ricondotto a leggi per sé fissate in precedenza. Ma anche cosí resta ancora spazio per commuovere il cuore ed eccitare il sentimento. Infatti la giustizia o ingiustizia del caso esaminato va cosí rappresentata, che non sia volta piú a dare semplicemente un'idea e a causare un convincimento generale; al contrario il tutto, per il mondo come è manifestato, deve divenire cosí peculiare e soggettivo ad ognuno degli ascoltatori, che nessuno dovrebbe restar indifferente, ma tutti dovrebbero trovarvi un proprio interesse, sentire la cosa come propria.

In secondo luogo, nell'oratoria in generale la manifestazione e perfezione artistica non costituiscono l'ultimo e definitivo interesse dell'oratore; ma questi, al di sopra dell'arte, persegue tanto un fine diverso, che tutta la forma e l'elaborazione del discorso sono usate piuttosto come il mezzo efficace per portare ad effetto un interesse che risiede al di fuori dell'arte. Per questo aspetto anche gli ascoltatori non devono essere commossi per se stessi, ma la loro commozione e il loro convincimento vengono parimenti usati solo come un mezzo per realizzare l'intenzione, il cui adempimento l'oratore si è prefisso. In tal modo anche per gli ascoltatori la manifestazione non si presenta come fine autonomo, ma si dimostra solo un mezzo per portarli a questo o a quel convincimento o a spingerli a determinate decisioni, attività ecc.

Con ciò l'oratoria perde anche per questo aspetto la

sua libera forma e diviene una intenzionalità, un dover essere, che, *in terzo luogo*, non trova nemmeno, rispetto al *risultato*, il proprio adempimento nel discorso stesso e nella sua trattazione artistica. L'opera d'arte poetica si pone come fine nient'altro che la produzione ed il godimento del bello; in tal caso fine e realizzazione risiedono immediatamente nell'opera, che è perciò autonomamente in sé compiuta, e l'attività artistica non è un mezzo per un risultato che cada al di fuori di essa, ma un fine che nella sua esecuzione immediatamente si fonde con se stesso. Nell'eloquenza invece l'arte ha solo il posto di un accessorio chiamato in aiuto; il fine vero e proprio non riguarda invece l'arte come tale, ma è di natura pratica, è ammaestramento, edificazione, decisione di questioni giuridiche, di rapporti statali ecc., è quindi un'intenzione rivolta a qualcosa che deve ancora accadere, ad una decisione che deve ancora essere presa, ma che con quell'effetto dell'oratoria non è già qualcosa di compiuto e realizzato, bensí è qualcosa che deve essere ancora rimesso a molteplici altre attività. Infatti spesso un discorso può chiudersi con una dissonanza, che solo l'ascoltatore come giudice deve sciogliere, per poi agire in conformità. P. es., spesso l'eloquenza sacra prende le sue mosse dall'animo inconciliato e rende alla fine gli ascoltatori giudici di loro stessi e della natura del loro interno. In tal caso il miglioramento religioso è il fine dell'oratore; ma prende le sue mosse dall'animo inconciliato e rende alla fine gli ascoltatori giudici di loro stessi e della natura del loro interno. In tal caso il miglioramento religioso è il fine dell'oratore; ma che poi, con tutta l'edificazione ed eccellenza delle sue esortazioni oratorie, il miglioramento venga effettivamente conseguito, raggiungendosi cosí il fine oratorio, ciò è questione che

non dipende piú dal discorso stesso e che deve essere lasciata ad altre circostanze.

γγ) Tenendo conto di tutte queste tendenze, l'eloquenza deve cercare il proprio concetto non nella libera organizzazione poetica dell'opera d'arte, ma invece nella semplice rispondenza al fine. Infatti l'oratore deve innanzi tutto aver di mira di subordinare all'intenzione soggettiva, da cui è nata la sua opera, sia il tutto che le singole parti, con il che viene eliminata l'autonoma libertà della manifestazione e ad essa si sostituisce la subordinazione ad un fine determinato e non piú artistico. Ma poiché è in gioco una efficacia viva, pratica, egli ha soprattutto da considerare il luogo in cui parla, il grado di cultura, la capacità di comprensione, il carattere dell'uditorio, per non mancare l'effetto pratico desiderato con lo sbagliare il tono appropriato all'ora, alle persone, alla località. Di fronte a questa dipendenza da rapporti e condizioni esterne, né il tutto né le parti singole possono piú scaturire da un libero animo artistico, ma in ogni caso compare una connessione semplicemente rispondente ad un fine, la quale resta sotto il dominio della categoria di causa ed effetto, principio e conseguenza e di altre categorie dell'intelletto.

c) *La libera opera d'arte poetica*

Sulla base di questa differenza fra quel che è propriamente poetico ed i prodotti della storiografia e dell'oratoria noi possiamo fissare, *in terzo luogo*, per l'opera d'arte poetica come tale ancora i seguenti punti di vista.

α) Nella storiografia il lato prosaico risiedeva principalmente nel fatto che, sebbene il suo contenuto potesse essere interiormente sostanziale e di consistente efficacia, la sua forma reale non poteva tuttavia non apparire ac-

compagnata molte volte da circostanze relative e da un ammasso di accidentalità, e apparire cosí contaminata da molte arbitrarietà, senza che lo storiografo avesse il diritto di mutare questa forma della realtà del tutto appropriata alla realtà immediata.

αα) Operare questa trasformazione è ora vocazione principale della poesia quando essa entra, secondo il suo argomento, nel terreno della storiografia. In tal caso essa deve scoprire il nucleo ed il senso piú intimo di un evento, di una azione, di un carattere nazionale, di un'eminente individualità storica, e però cancellare le accidentalità che vi giuocano appresso, i lati che rispetto all'accadimento sono accessori, e le circostanze e i tratti di caratteri che sono solo relativi, per sostituirli con quelli che facciano chiaramente trasparire la sostanza interna della cosa, cosicché questa trovi la sua esistenza adeguata in questa trasformata forma esterna tanto che si sviluppi e si palesi solo il razionale in sé e per sé nella sua realtà a lui in sé e per sé corrispondente. Soltanto con ciò la poesia è in grado di delimitare in sé, per l'opera determinata, il suo contenuto in un centro piú saldo che può poi svilupparsi parimenti in una conchiusa totalità, giacché da un lato tiene insieme piú strettamente le parti specifiche, mentre dall'altro può concedere, senza mettere in pericolo l'unità del tutto, anche ad ogni singolarità il diritto che le appartiene ad una espressione autonoma.

ββ) La poesia a questo riguardo può andare ancora oltre, quando fa a suo contenuto principale non il contenuto ed il significato del reale accadere storico, ma, servendosi dei fatti e dei caratteri storici, della località ecc. solo come rivestimento individualizzante, un qualsiasi pensiero fondamentale piú o meno affine all'evento storico a cui ci si richiama, una collisione umana in generale.

Allora però si presenta qui una doppia difficoltà. La prima consiste nel fatto che i dati storicamente noti, quando sono accolti nella manifestazione, possono non essere interamente concordanti con quel pensiero fondamentale; l'altra, all'inverso, è data dal fatto che se il poeta da una parte si attiene a questi dati noti, ma dall'altra per i suoi fini li trasforma secondo punti importanti, ne sorge una contraddizione fra quel che è già fissato nella nostra rappresentazione e quel che viene prodotto di nuovo dalla poesia. Sciogliere questa contraddizione e questo contrasto e portare ad effetto un giusto accordo senza turbamento è difficile, ma necessario, perché anche la realtà possiede nelle sue apparenze essenziali un diritto incontrastabile.

γγ) La medesima esigenza va fatta valere per la poesia in un ambito ancora piú vasto. Infatti tutto ciò che la poesia manifesta, in fatto di località esteriore, caratteri, passioni, situazioni, conflitti, eventi, azioni, destini individuali, si ritrova già nella realtà della vita piú di quanto non si creda abitualmente. Dunque anche qui la poesia procede in un certo senso su un terreno storico, e pure in questo campo le sue deviazioni ed alterazioni devono provenire dalla ragione della cosa e dal bisogno di trovare per questo interno l'apparenza vivente piú adeguata, e non già devono nascere da insufficienza di conoscenza precisa e di compenetrazione del reale, oppure dal capriccio, dall'arbitrio e dalla mania per le eccentricità barocche di una originalità bizzarra.

β) *In secondo luogo*, l'oratoria appartiene alla prosa a causa dello scopo pratico contenuto nella sua intenzione, per l'effettuazione pratica del quale essa ha il dovere di subordinare tutto a quel fine.

αα) A questo riguardo la poesia, per non cadere anche essa nel prosaico, deve tenersi lontana da ogni fine che

giaccia al di fuori dell'arte e del puro godimento artistico. Infatti, se essa è presa in modo essenziale da simili intenzioni, che traspaiono in tale caso da tutta la concezione e manifestazione, subito l'opera poetica, dalla libera altezza nella cui regione essa mostra di esserci solo in base a se stessa, discende nel campo del relativo; e allora, o ne sorge una frattura fra ciò che l'arte esige e ciò che richiedono quelle diverse intenzioni, oppure l'arte, in contrasto con il suo concetto, viene stornata ad essere mezzo e degradata quindi al servizio di un fine. Di tal genere è, p. es., l'edificazione di molti canti sacri, in cui determinate rappresentazioni trovano posto solo per la loro efficacia religiosa ed acquistano un genere di icasticità che contrasta con la bellezza poetica. In generale, la poesia come tale non deve edificare religiosamente e solo *religiosamente* e pretendere di condurci cosí su un terreno che, pur avendo affinità con la poesia e con l'arte, è tuttavia diverso da esse. Lo stesso dicasi per l'insegnamento, il miglioramento morale, l'esortazione politica o per i semplici passatempi e piaceri superficiali. Infatti tutti questi sono fini che la poesia può, sí, aiutare a far raggiungere piú delle altre arti, ma se deve muoversi liberamente nella propria cerchia, essa non può intraprendere ad offrire tale aiuto, in quanto nella facoltà poetica deve governare come fine determinante e condotto ad effetto solo il poetico e non ciò che è fuori della poesia, e in effetti quei fini di altro genere possono essere condotti a termine ancor piú compiutamente con altri mezzi.

ββ) Tuttavia la poesia non deve, all'inverso, volere affermare nella realtà concreta una posizione assolutamente isolata, ma deve entrare in mezzo alla vita, vivente essa stessa. Già nella prima parte abbiamo visto quanto numerose siano le connessioni fra l'arte ed il resto dell'esistenza, il cui contenuto ed apparenze essa

pure trasforma in suo contenuto e sua forma. Ora, nella poesia, la viva relazione con l'esistenza reale e i suoi singoli casi, gli eventi privati e pubblici, si mostra nel modo piú ricco nelle cosiddette *poesie di occasione*. In un significato piú ampio, con questo nome potrebbero essere indicate la maggior parte delle opere di poesia, ma in un significato piú stretto, proprio, dobbiamo limitare tale termine a quelle produzioni che devono la loro origine nel presente stesso ad un qualsiasi evento, alla cui esaltazione, abbellimento e celebrazione sono poi esplicitamente dedicate. Ma con questo vivo intreccio la poesia sembra che di nuovo divenga dipendente, per cui spesso si è inteso attribuire a tutta questa sfera un valore subordinato, sebbene ne facciano parte, soprattutto nella lirica, opere fra le piú celebri.

γγ) Perciò va chiesto in che modo anche in questo conflitto la poesia è in grado di conservare la propria autonomia. La conserva semplicemente per il fatto che essa non considera e presenta l'occasione esterna data come il fine essenziale e *se stessa* invece solo come mezzo, ma trae entro di sé la materia di quella realtà e la configura e sviluppa con il diritto e la libertà della fantasia. In tal caso infatti non è la poesia l'aspetto occasionale e secondario, ma è la materia l'occasione esterna, imbattendosi nella quale il poeta si dà a penetrarla piú profondamente e a configurarla in modo piú puro, per cui soltanto allora egli crea da *sé* ciò che nel caso immediatamente reale non sarebbe senza di lui venuto a coscienza in questo libero modo.

γ) Cosí ogni vera opera d'arte poetica è un organismo in sé infinito: è ricca di contenuto e svolge questo contenuto in un'apparenza corrispondente; è unitaria, ma non in una forma e con una rispondenza ad un fine che astrattamente sottomettono il particolare, bensí è anche

nei dettagli dotata della stessa viva autonomia in cui il tutto si conchiude, senza intenzione apparente, in una completa circolarità; è riempita con la materia della realtà, eppure è senza rapporto alcuno di dipendenza sia con questo contenuto e la sua esistenza che con un qualsiasi ambito di vita, ma al contrario liberamente da sé crea, per configurare il concetto della cosa nella sua autentica apparenza, e portare quel che esiste esteriormente in un accordo conciliante con la sua piú intima essenza.

3. *La soggettività poetante*

Già nella prima parte abbiamo ampiamente discusso del talento artistico e del genio, dell'ispirazione, dell'originalità ecc., per cui qui, in relazione alla poesia, mi limiterò ad accennare solo ancora ad alcune cose che hanno importanza di fronte all'attività soggettiva nella cerchia delle arti figurative e della musica.

a) L'architetto, lo scultore, il pittore, il musicista hanno bisogno di un materiale sensibile del tutto concreto in cui elaborare completamente il proprio contenuto. La limitatezza di questo materiale condiziona la forma determinata dell'intera concezione e trattazione artistica. Perciò, quanto piú specifica è la determinatezza in cui l'artista deve concentrarsi, tanto piú specifico diviene il talento che si richiede per questo e non per un altro genere di manifestazione, e lo stesso dicasi dell'abilità parallela dell'esecuzione tecnica. Il talento per la poesia, nella misura in cui questa si sottrae alla necessità di una incarnazione totale delle proprie produzioni in un materiale particolare, è meno sottoposto a queste condizioni determinate ed è quindi piú universale ed indipendente. Esso

ha bisogno solo del dono di una ricca fantasia configurante ed è limitato solo dal fatto che la poesia, giacché si estrinseca in parole, non deve per un verso pretendere di raggiungere la compiutezza sensibile in cui come forma esterna il contenuto va colto dall'artista figurativo, né può dall'altro arrestarsi alla muta intimità, i cui suoni ricchi di anima costituiscono il regno della musica. A questo riguardo il compito del poeta può essere considerato, in confronto a quello degli altri artisti, sia piú *facile* che piú *difficile*: piú facile, perché il poeta, quantunque la trattazione poetica della lingua abbia bisogno di una elaborata abilità, tuttavia non è costretto a vincere difficoltà tecniche relativamente piú numerose; piú difficile, perché la poesia, quanto meno può portare il contenuto ad una incarnazione esterna tanto piú deve cercare di compensare questa mancanza sensibile con il nucleo interno vero e proprio dell'arte, con la profondità della fantasia e con la concezione autenticamente artistica come tale.

b) *In secondo luogo*, il poeta è con ciò in grado di penetrare in tutte le profondità del contenuto spirituale e di riportare alla luce della coscienza tutto quel che in loro si nasconde. Per quanto infatti anche in altre arti l'interno debba trasparire e realmente traspare attraverso la sua forma fisica, tuttavia la parola è il mezzo di comunicazione piú intelligibile e piú conforme allo spirito, in grado di cogliere e palesare tutto ciò che si muove nelle piú alte come nelle piú profonde regioni della coscienza ed interiormente diviene presente. Cosí stando le cose, il poeta si vede avviluppato in grandi difficoltà e gli sono posti dei compiti il cui superamento e soddisfacimento si presenta alle altre arti con un grado minore di necessità. In quanto infatti la poesia si sofferma puramente nel regno della rappresentazione interna e non

deve preoccuparsi di procurare alle sue produzioni un'esistenza esterna indipendente da questa interiorità, essa resta con ciò in un elemento in cui sono attive anche la coscienza religiosa, quella scientifica e la restante coscienza prosaica, e deve quindi evitare di accostarsi a questi campi e alla loro concezione, o di mescolarsi con essi. Certo un analogo pericolo di promiscuità può aversi per ogni arte, giacché tutte le produzioni artistiche provengono dall'*unico* spirito che abbraccia in sé tutte le sfere della vita autocosciente. Ma nelle altre arti l'intero modo di concepire — poiché, pur nel suo creare interno, resta in costante relazione con la esecuzione dei suoi prodotti in un determinato materiale sensibile — è di per sé diverso sia dalle forme della rappresentazione religiosa che dal pensiero scientifico e dall'intelletto prosaico. La poesia invece si serve, anche nei riguardi della comunicazione esterna, del medesimo mezzo di questi altri campi, cioè del linguaggio, con cui quindi non viene a trovarsi, come le arti figurative e la musica, su un terreno diverso di rappresentazione ed estrinsecazione.

c) *In terzo luogo*, infine, poiché la poesia è in grado di abbracciare il contenuto spirituale in tutta la sua pienezza e profondità, deve richiedersi al poeta di rivivere anche internamente nel modo piú profondo e piú ricco la materia da lui portata a manifestazione. L'artista figurativo deve principalmente tendere a rivivere, per cosí dire, l'espressione spirituale nella *figura esterna* delle forme architettoniche, plastiche e pittoriche, e il musicista deve volgersi all'anima *interna* del sentimento e della passione concentrati ed al loro effondersi in melodie, sebbene le une e le altre debbano parimenti essere riempite dal piú intimo senso e dalla sostanza del loro contenuto. La cerchia di ciò che il poeta deve in sé percorrere è piú vasta, giacché egli non solo ha da sviluppare il mondo interno

dell'animo e del rappresentare autocosciente, ma deve anche trovare per questo interno una apparenza esterna corrispondente attraverso cui quella totalità ideale traspaia in una completezza piú esauriente che nelle restanti forme d'arte. Il poeta deve conoscere l'esistenza umana dal punto di vista sia interno che esterno e deve avere assunto nel suo interno la vastità del mondo e dei suoi fenomeni, e nel suo interno averla sentita completamente, compenetrata, approfondita e trasfigurata. Per poter ora creare, partendo dalla propria soggettività, un libero tutto che non appaia determinato dall'esterno, il poeta, anche nella limitazione a una cerchia del tutto ristretta e particolare, deve sciogliersi in quest'argomento da ogni dipendenza *pratica* o di altro genere, e starne al di sopra con un libero sguardo che abbracci l'esistenza esterna ed interna. Dal punto di vista del *naturale*, a questo riguardo noi possiamo celebrare particolarmente i poeti orientali, mussulmani. Essi spontaneamente penetrano in questa libertà che nella stessa passione resta indipendete dalla passione e che di fronte ad ogni varietà di interessi tiene fermo come nucleo vero e proprio soltanto all'*unica* sostanza rispetto a cui il resto appare meschino e caduco e nulla piú rimane alla passione e al desiderio. Questa è una concezione del mondo teoretica, una relazione dello spirito con le cose di questo mondo, la quale è piú vicina alla vecchiaia che alla gioventú. Infatti, anche se nella vecchiaia ci sono ancora gli interessi della vita, questi non vi esistono con l'impetuosa violenza giovanile della passione, ma quasi in forma di ombre, cosicché piú facilmente si sviluppano in conformità alle relazioni teoretiche che l'arte esige. Di contro all'opinione comune che la gioventú con il suo calore e il suo ardore sia l'età piú bella per la produzione poetica, possiamo qui per questo aspetto affermare proprio l'opposto, e considerare la vecchiaia come l'epoca

piú matura, a patto che essa sappia conservarsi l'energia dell'intuizione e del sentimento. Solo al *vecchio* cieco Omero sono attribuiti i meravigliosi poemi che ci sono pervenuti sotto il suo nome, ed anche di Goethe si può dire che solo in vecchiaia, dopo essere riuscito a liberarsi da ogni particolarità limitante, ha raggiunto il culmine dell'opera sua.

B. L'espressione poetica

La prima cerchia, per il cui ambito infinito ci siamo dovuti accontentare di poche determinazioni generali, riguardava il poetico in generale, il contenuto, ed insieme la sua concezione ed organizzazione in opera d'arte poetica. Invece il *secondo* lato è costituito dall'*espressione* poetica, dalla rappresentazione nella sua stessa obiettività interiore della parola come segno della rappresentazione, e dalla musica della parola.

Da quel che prima abbiamo detto nei riguardi del poetico in generale, noi possiamo ricavare in quale rapporto l'espressione poetica in genere stia con il modo di manifestare proprio delle altre arti. La parola ed i suoni verbali non sono un simbolo di rappresentazioni spirituali, né sono un'esteriorità spaziale adeguata dell'interno come le forme corporee della scultura e della pittura, né un risuonar musicale dell'intera anima, ma sono solo semplici *segni*. Però anche questo láto, in quanto è comunicazione del rappresentare *poetico*, deve a differenza dell'espressione prosaica, essere teoreticamente reso un fine ed apparire portato ad immagine.

A questo riguardo si possono distinguere piú specificamente tre punti principali.

In primo luogo, infatti, l'espressione poetica appare sí,

del tutto risiedere solo nelle parole e riferirsi quindi puramente al linguaggio; ma in quanto le parole sono esse stesse solo dei segni per *rappresentazioni*, l'origine vera e propria del linguaggio poetico risiede nel genere e nel modo della *rappresentazione* e non nella scelta delle singole parole e nel modo come vengono composte a proposizioni e sviluppate in periodi, e neppure nella eufonia, nel ritmo, nella rima ecc. Perciò il punto di partenza per l'espressione formata ad immagine va da noi cercato nella *rappresentazione* formata ad immagine, e la prima domanda riguarderà la forma che il rappresentare deve assumere per venire ad una espressione poetica.

In secondo luogo, la rappresentazione in se stessa poetica diviene obiettiva solo nelle *parole*, per cui dobbiamo parimenti prendere in esame l'espressione *linguistica* rispetto al suo lato puramente linguistico, secondo il quale parole poetiche si differenziano da parole prosaiche, frasi poetiche da quelle della vita comune e del pensiero prosaico, pur facendo noi ancora astrazione dalla loro percezione uditiva.

In terzo luogo, infine la poesia è un *parlare* reale: la parola che risuona, che deve essere configurata sia rispetto alla sua durata temporale che al suo suono reale, e che richiede misura, ritmo, eufonia, rima ecc.

1. *La rappresentazione poetica*

Quel che nelle arti figurative è la *figura* sensibilmente visibile, espressa con il marmo o il colore, e nella musica è l'armonia e la melodia animata, insomma quel che è il modo esteriore in cui un contenuto *appare* artisticamente, ciò per l'espressione poetica, lo ripetiamo ancora una volta, può essere solo la rappresentazione. Perciò la facoltà del

figurare poetico consiste nel fatto che la poesia dà forma internamente ad un contenuto, senza dover ricorrere a forme esterne reali e a procedimenti melodici, per cui essa trasforma l'oggettività esteriore delle altre arti in una oggettività interna, che per il rappresentare stesso è estrinsecata dallo spirito cosí come essa è e deve restare nello spirito.

Se noi già nei riguardi del poetico stesso dovemmo distinguere fra quel che è originariamente poetico e una successiva ricostruzione della poesia dal prosaico, anche qui ci imbattiamo nella stessa differenza.

a) *La rappresentazione poetica originaria*

La poesia *originaria* del rappresentare non si scinde ancora negli estremi della coscienza abituale, la quale da un lato porta tutto dinanzi a sé sotto forma di singolarità immediata e quindi accidentale, senza cogliervi quel che è interiormente essenziale e quel che di quest'essenziale appare, e la quale dall'altro scompone l'esistenza concreta nelle sue differenze e la eleva nella forma di un'astratta universalità, parimenti procedendo a relazioni e sintesi intellettuali di questi astratti. La rappresentazione è al contrario poetica solo per il fatto che mantiene questi estremi in una mediazione ancora indivisa e può quindi fermarsi nel consistente punto medio fra l'intuizione comune ed il pensiero.

In generale noi possiamo indicare il rappresentare poetico come *figurativo* nella misura in cui esso ci pone dinanzi al posto dell'essenza astratta la realtà concreta di questa, e al posto dell'esistenza accidentale quella apparenza in cui noi immediatamente riconosciamo attraverso l'esterno stesso e la sua individualità il sostanziale, da esso non separato, cosicché abbiamo dinanzi all'in-

terno della rappresentazione il concetto della cosa e la sua esistenza come un'unica ed identica totalità. A questo riguardo grande è la differenza fra ciò che ci viene dato dalla rappresentazione figurativa e ciò che ci diviene chiaro ad opera di altri modi di espressione. Qualcosa di analogo avviene con la lettura. Se noi guardiamo le lettere che sono il segno dei suoni, comprendiamo subito quel che leggiamo, senza aver bisogno di udire i suoni; e soltanto i lettori poco esperti hanno bisogno di pronunciare prima i singoli suoni per poter capire le parole. Quel che è qui mancanza di esercizio, diventa invece nella poesia il lato bello ed eccellente, in quanto essa non si accontenta della comprensione astratta né evoca in noi gli oggetti solo come ci vengono a mente nella forma del pensiero e dell'universalità senza immagine, ma lascia pervenire a noi il concetto nella sua esistenza, la specie nella sua individualità determinata. Secondo la coscienza comune, intellettuale, nell'udire e nel leggere io comprendo insieme con la parola immediatamente anche il significato, e ciò senza avere dinanzi alla rappresentazione tale significato stesso, cioè la sua immagine. Se noi, p. es., diciamo " sole " oppure " mattino, " ci è chiaro che cosa intendiamo dire, ma non abbiamo dinanzi l'intuizione stessa del sole o del mattino. Quando invece il poeta dice " Allorché si alza la pallida Eos dalle dita rosate, " dice certo la stessa cosa, ma l'espressione poetica ci dà *di più*, in quanto alla comprensione si aggiunge una intuizione dell'oggetto compreso, o meglio si mette da parte la semplice comprensione astratta e la si sostituisce con la determinatezza reale. Egualmente quando si dice " Alessandro ha vinto l'impero persiano, " rispetto al contenuto questa è certamente una rappresentazione concreta, ma la sua determinatezza molteplice, espressa con la parola " vittoria, " viene ricondotta ad una astrazione semplice e

priva di immagine, che nulla ci fa intuire dell'apparenza e della realtà di ciò che Alessandro ha compiuto di grande. Lo stesso vale per tutto quel che viene espresso in modo analogo e che rimane, anche se lo intendiamo, sbiadito, freddo e, dal punto di vista dell'esistenza individuale, indeterminato ed astratto. Perciò la rappresentazione poetica accoglie in sé la pienezza dell'apparenza reale che essa sa immediatamente elaborare ad unità, in un tutto originario, con l'interno e l'essenziale della cosa stessa.

Quel che direttamente ne consegue, è l'interesse che la rappresentazione poetica ha di *indugiare* nell'esterno, in quanto esso esprime la cosa nella sua realtà, di dargli per sé valore per la considerazione e di attribuirgli perciò importanza. Per questo la poesia è in generale *perifrastica* nella sua espressione. Perifrasi però non è la parola giusta, perché, in confronto con le determinazioni astratte in cui un contenuto si presenta generalmente al nostro intelletto, siamo soliti considerare come perifrasi molte cose che il poeta non ritiene tali; cosicché, dal punto di vista prosaico, la rappresentazione poetica può essere considerata come una deviazione ed un inutile sovrappiú. Ma il poeta deve con le sue rappresentazioni preoccuparsi di indugiare a preferenza nell'ampliamento dell'apparire reale di cui imprende la descrizione. In tal senso, p. es., Omero attribuisce un epiteto ad ogni eroe e dice: "Il piè-veloce Achille, gli Achei chiaro-splendenti, l'alto-chiomato Ettore; Agamennone pastore di popoli ecc." Il nome indica, sí, un individuo, ma come semplice nome non porta a rappresentazione nessun altro contenuto, cosicché c'è bisogno di ulteriori indicazioni per dare una intuizione determinata. Anche per altri oggetti che già in sé e per sé appartengono all'intuizione, p. es., mare, nave, spada ecc., un epiteto analogo, che coglie ed espone una qualsiasi qualità essenziale dell'oggetto determinato, for-

nisce un'immagine piú determinata e ci costringe perciò a rappresentarci la cosa sotto un'apparenza concreta.

In secondo luogo, si distinguono da questo genere di immagini *proprie* quelle *improprie*, che producono una ulteriore differenza. Infatti l'immagine propria espone soltanto la cosa nella sua realtà appropriata; l'immagine impropria, invece, non indugia immediatamente sull'oggetto stesso, ma passa a descriverne un altro, un secondo, con cui ci deve divenire chiaro e intuibile il significato del primo. A questo genere di rappresentazione poetica appartengono le metafore, le immagini, le similitudini ecc. In tal caso viene aggiunto al contenuto in questione un involucro da esso diverso, che da un lato serve solo come ornamento, e dall'altro non può essere completamente usato per la spiegazione diretta, poiché appartiene a quel primo contenuto solo per un lato determinato; cosí come Omero, p. es., paragona Aiace, che non vuole fuggire, ad un asino testardo. Ma in particolare troviamo una simile magnificenza e ricchezza di immagini e di paragoni nella poesia orientale. Infatti il livello simbolico di essa rende da un lato necessaria una continua ricerca di ciò che è affine, offrendo accanto all'universalità dei significati una vasta gamma di concreti fenomeni simili, e dall'altro, data la sublimità della concezione, conduce a servirsi della intiera varia molteplicità di tutto ciò che piú splende ed eccelle come di un ornamento di quel solo punto che per la coscienza è l'unico ad esistere come degno di lode. Questi prodotti della rappresentazione non valgono al contempo come qualcosa che sappiamo essere solo un'operare ed un paragonare soggettivi, ma che non ha per sé realtà ed esistenza; invece la trasformazione di ogni esistenza nell'esistenza dell'idea colta e configurata dalla fantasia, è considerata in modo tale che nient'altro per sé esiste e può avere diritto ad

una realtà autonoma. La fede nel mondo, quale *noi* intellettualmente contempliamo con occhio prosaico, diviene fede nella fantasia per la quale esiste solo *quel* mondo che la coscienza poetica si è creato. Viceversa la fantasia romantica volentieri si esprime metaforicamente, perché in essa l'esterno vale per la soggettività in sé ritirata solo come un accessorio e non come la stessa realtà adeguata. Configurare questo esterno, che è quindi, per cosí dire, improprio, elaborandolo con profondo sentimento e pienezza particolare d'intuizione o con l'umorismo della combinazione, costituisce un impulso che rende capace e stimola la poesia romantica a sempre nuove invenzioni. Essa quindi non si preoccupa di rappresentarsi solo la cosa in modo determinato ed intuibile; al contrario, l'uso metaforico di queste apparenze piú remote diviene fine per se stesso; il sentimento si fa centro, illumina il suo ricco ambiente, lo attira a sé, lo utilizza con spirito ed arguzia come proprio ornamento, lo vivifica e gode di sé in questo va e vieni, in questo suo immedesimarsi ed effondersi nel proprio manifestare.

b) *La rappresentazione prosaica*

In secondo luogo, alla rappresentazione poetica si contrappone quella *prosaica*. In questa quel che conta non è l'immagine, ma il significato come tale che essa assume a contenuto; e cosí il rappresentare diviene un semplice mezzo per portare a coscienza il contenuto. Perciò la rappresentazione prosaica non ha bisogno di porci dinanzi la realtà diretta dei suoi oggetti, né ha bisogno, come avviene invece per l'espressione impropria, di evocare in noi un'altra rappresentazione che vada oltre quel che deve essere espresso. Certo anche nella prosa può essere necessario indicare il lato esterno degli oggetti in

modo saldo e netto, ma questo accade allora non in vista dell'immagine, bensí per un qualsiasi scopo pratico particolare. In generale perciò possiamo porre come legge della rappresentazione prosaica da un lato l'*esattezza*, dall'altro la distinta *determinatezza* e chiara *intelligibilità*, mentre il metaforico ed il figurativo sono in generale sempre relativamente privi di chiarezza ed esattezza. Infatti nella espressione vera e propria, quale la poesia ci dà con le sue immagini, la cosa nella sua semplicità è trasferita dalla sua intelligibilità immediata nell'apparenza reale, in base a cui deve essere conosciuta; ma nella espressione impropria viene usata al fine dell'intuizione un'apparenza che è addirittura lontana dal significato e ad esso solo affine. I commentatori prosaici dei poeti hanno allora molto da fare prima di riuscire a separare con la loro analisi intellettuale l'immagine dal significato, trarre fuori dalla figura vivente il contenuto astratto e potere con ciò chiudere alla coscienza prosaica la comprensione di rappresentazioni poetiche. Nella poesia invece la legge essenziale non è solo l'esattezza e l'adeguatezza immediatamente coincidente con il contenuto semplice. Al contrario, se la prosa deve mantenersi con le sue rappresentazioni nel medesimo terreno del suo contenuto e nella esattezza astratta, la poesia deve condurre ad un altro elemento, all'*apparenza* del contenuto stesso o ad altre apparenze affini. Infatti proprio questa realtà è quella che deve per sé presentarsi e da un lato manifestare certo il contenuto, ma dall'altro liberarsi anche del semplice contenuto, in quanto l'attenzione è rivolta proprio all'esistenza apparente e fine essenziale viene fatto per l'interesse teoretico la figura vivente.

c) *La rappresentazione poetica che si ricostituisce dalla prosa*

Se ora queste esigenze poetiche compaiono in un'epoca in cui la semplice esattezza della rappresentazione prosaica è già divenuta norma abituale, allora la poesia, anche in rapporto alla sua figuratività, si trova in una posizione piú difficile. Infatti in un'epoca simile, l'atteggiamento fondamentale della coscienza in genere è la separazione del sentimento e dell'intuizione dal pensiero intellettuale, il quale fa della materia interna ed esterna del sentire e dell'intuire o una semplice spinta per il sapere e volere, oppure se ne serve come materiale delle sue considerazioni ed azioni. In tal caso la poesia ha bisogno di una energia piú intenzionale per uscire dalla astrazione abituale del rappresentare ed immedesimarsi nella vitalità concreta. Ma la poesia, se raggiunge questa meta, non solo si libera da quella separazione fra il pensiero rivolto all'universale e l'intuizione e il sentimento che colgono il singolo come tale, ma al contempo libera queste ultime forme cosí come la loro materia e il loro contenuto dalla loro semplice strumentalità e vittoriosamente li conduce verso la conciliazione con quel che è in sé universale. Ma, essendo riunite nella medesima coscienza la rappresentazione e concezione poetica e quella prosaica, è qui possibile il sorgere di un perturbamento e di un ostacolo, anzi di una lotta fra l'una e l'altra, che solo la piú alta genialità è in grado di appianare, come dimostra, p. es., la nostra poesia contemporanea. Inoltre si presentano difficoltà di altro genere, di cui voglio rilevarne alcune in modo piú preciso solo rispetto al figurativo. Infatti, se l'intelletto prosaico ha già preso il posto della rappresentazione originariamente poetica, il risveglio del poetico facilmente acquista, per quel che riguarda sia l'espres-

sione vera e propria che il metaforico, dei lati artificiosi che, anche quando non appaiono come effettiva intenzionalità, pur tuttavia quasi mai si possono ricondurre a quella verità immediatamente appropriata. Infatti molto di quel che in tempi passati era fresco, sempre piú diviene comune e scade nella prosa a causa dell'uso ripetuto e della consuetudine che ne deriva. Se ora la poesia vuole presentarsi con nuove invenzioni, essa con i suoi epiteti descrittivi, perifrasi, ecc., cade spesso, pur non volendo e anche quando evita l'esagerato e il sovraccarico, nell'artificioso, nell'ornamentale, nella piccanteria e nella preziosaggine ricercata, che non nasce da un'intuizione sana e semplice, ma al contrario guarda gli oggetti in una luce artificiale, che mira all'effetto, cancellandone i colori e la illuminazione naturale. Ancor piú questo avviene rispetto a *quel* lato per cui in genere si scambia la rappresentazione propria con quella metaforica, che si vede allora costretta ad oltrepassare la prosa, e per essere fuori dell'ordinario, troppo rapidamente si dà a raffinatezze e ad effetti ricercati che abbiano ancora il sapore di novità.

2. *L'espressione linguistica*

Ma in quanto la fantasia poetica si differenzia dai modi d'invenzione di ogni altro artista per il fatto che deve rivestire le sue produzioni di parole e comunicarle per mezzo del *linguaggio*, essa ha il dovere di disporre fin dall'inizio tutte le sue rappresentazioni in modo che possano palesarsi compiutamente con i mezzi che la lingua mette a disposizione. In generale il poetico è tale in senso stretto, solo quando si incarna e si conchiude realmente in parole.

Questo lato linguistico della poesia ci potrebbe ora offrir campo a considerazioni infinitamente estese e complesse, che io però, per guadagnar tempo e spazio per gli argomenti piú importanti che ci stanno dinanzi, devo sorvolare, limitandomi quindi ad accennare con molta brevità solo ai punti di vista piú essenziali.

a) *Il linguaggio poetico in generale*

L'arte ci deve porre sotto ogni riguardo in un terreno diverso da quello in cui noi ci muoviamo nella nostra vita quotidiana, nelle nostre rappresentazioni ed atti religiosi e nelle speculazioni della scienza. Nei riguardi dell'espressione verbale essa può far ciò solo in quanto si serve anche di un linguaggio diverso da quello che noi usiamo nelle sfere suddette. Perciò essa non solo deve evitare nelle sue espressioni ciò che ci riporterebbe alla trivialità e banalità quotidiana della prosa, ma neanche deve cadere nel tono e nel genere di discorso proprio all'edificazione religiosa o alla speculazione scientifica. Essa prima di tutto deve tenere lontane da sé le nette separazioni e relazioni dell'intelletto, le categorie del pensiero, quando queste si sono spogliate di ogni carattere intuitivo, le forme filosofiche dei giudizi e dei sillogismi ecc., perché queste forme ci trasportano subito dal campo della fantasia su un altro terreno. Ma per tutti questi riguardi, la linea di demarcazione al di là della quale la poesia cessa ed incomincia la prosa si può tracciare solo con molta difficoltà ed in generale non può essere indicata con netta precisione.

Se noi perciò passiamo ai *mezzi* particolari di cui può servirsi il linguaggio poetico per adempiere il proprio compito, possiamo mettere in rilievo i seguenti punti.

α) *In primo luogo*, vi sono *parole* e designazioni che sono peculiari in modo speciale alla poesia sia nei confronti della nobilitazione che della esagerazione e degradazione comica. Lo stesso accade nei riguardi della composizione di parole diverse, di determinate forme di flessione e cosí via. La poesia può qui in parte tenersi ferma all'arcaico e quindi a quel che è meno usuale nella vita comune, e in parte mostrarsi come nuova creatrice linguistica per eccellenza e qui anzi, purché non vada contro il genio della lingua, palesarsi di grande audacia inventiva.

β) *In secondo luogo*, un altro punto riguarda la *collocazione delle parole*. Rientrano in questo campo le cosiddette figure verbali, nella misura in cui esse si riferiscono al rivestimento linguistico come tale. Il loro uso però conduce facilmente al retorico ed al declamatorio nel senso peggiore del termine, e distrugge la vitalità individuale, quando all'effusione peculiare del sentimento e della passione queste forme sostituiscono un modo d'espressione generale e costruito secondo regole, costituendo cosí proprio il contrario di quella estrinsecazione intima, laconica, frammentaria, la cui profondità d'animo non sa che farsene di lunghi discorsi ed è quindi specialmente nella poesia romantica di grande efficacia per descrivere stati d'animo in sé concentrati. In generale però la collocazione delle parole resta uno dei piú ricchi mezzi esterni della poesia.

γ) *In terzo luogo*, infine, ci sarebbe da far cenno della *struttura del periodo*, che accoglie in sé gli altri lati

e con il suo corso semplice o piú complesso, con l'inquieto ritmo spezzato e frammentario oppure con il suo scorrere calmo, il suo rigonfiarsi e infuriare tumultuoso può moltissimo contribuire ad esprimere di volta in volta la precisa situazione, maniera di sentire e passione. È infatti per tutti questi aspetti che l'interno deve trasparire nella manifestazione linguistica esterna e determinarne il carattere.

c) *I differenti impieghi dei mezzi*

In terzo luogo, si possono distinguere nell'*impiego* dei mezzi su accennati i medesimi stadi che abbiamo fatto notare nei riguardi della rappresentazione poetica.

α) Infatti la dizione poetica per un lato può divenire viva presso un popolo in un'epoca in cui la lingua non si è ancora evoluta, ma acquista il suo sviluppo vero e proprio solo con la poesia stessa. In tal caso il discorso del poeta come espressione dell'interno è già in generale qualcosa di nuovo che suscita per sé meraviglia in quanto con il linguaggio viene a rivelarsi quel che non era finora disvelato. Questa nuova creazione appare come il miracolo che nasce da una dote ed una facoltà a cui non si è ancora abituati e che a meraviglia degli uomini lascia per la prima volta liberamente dispiegarsi quel che è profondamente rinchiuso nel petto. In tal caso la cosa principale è la potenza dell'estrinsecazione, il creare del linguaggio e non lo sviluppo e la elaborazione multilaterale del linguaggio stesso, e la dizione, dal canto suo, resta del tutto semplice. Infatti in tempi cosí arcaici non può esserci né facilità di rappresentazione, né un molto vario giro di espressione; ma quel che deve essere manifestato si palesa con una inartistica immediatezza dell'indicazione, la quale non si è ancora sospinta a mostrare le sfu-

mature, i passaggi, le mediazioni dell'espressione, e gli altri pregi di abilità artistica propria ad una età avanzata. Il poeta è qui in effetti il solo che, per cosí dire, fa aprire la bocca alla nazione, che procura alla rappresentazione un linguaggio e per mezzo di questo altre rappresentazioni. Il parlare non è ancora, per cosí dire, la vita comune, e la poesia può ancora servirsi, per ottenere freschi effetti, di tutto ciò che piú tardi, quale linguaggio della vita comune, si separerà sempre piú dall'arte. A questo riguardo il modo di esprimersi, p. es., di Omero, può apparirci per il nostro tempo del tutto usuale: per ogni rappresentazione vi esiste la parola appropriata, poche sono le espressioni improprie che vi si trovano e, seppure la manifestazione possiede una grande elaborazione nei dettagli, il linguaggio resta però semplicissimo. In modo analogo Dante seppe creare per il suo popolo un vivente linguaggio poetico, e anche a questo proposito si palesò l'ardita energia del suo genio inventivo.

β) *In secondo luogo*, quando si amplia la cerchia delle rappresentazioni con l'intervento della riflessione, quando si moltiplicano i legami, quando cresce la facilità di procedere per questa via ed anche l'espressione linguistica si sviluppa fino a divenire pienamente corrente, la poesia acquista un posto completamente mutato rispetto alla dizione. Infatti un popolo possiede allora già un espresso linguaggio prosaico della vita quotidiana, e l'espressione poetica, per suscitare interesse, deve ora allontanarsi da quel linguaggio comune ed acquistare nuovamente un tono elevato e una ricchezza di spirito. Nell'esistenza quotidiana la base del linguaggio è costituita dall'accidentalità del momento; ma se deve sorgere un'opera d'arte, la sensazione momentanea deve cedere il posto alla riflessione e lo stesso entusiasmo dell'ispirazione non deve avere libero gioco, ma il prodotto dello spirito de-

ve svilupparsi dalla quiete artistica e configurarsi nella disposizione di un sentire dotato di chiara e vasta visione. Nelle epoche primitive della poesia questa calma e questo raccoglimento sono palesati già dallo stesso poetare e parlare, ma in epoche successive il creare e figurare devono palesarsi in quella differenza che l'espressione poetica acquista di contro a quella prosaica. Sotto questo rispetto le poesie delle epoche che sono già sviluppate dal punto di vista prosaico si differenziano in modo essenziale da quelle di tempi e popoli originariamente poetici.

Ma la produzione poetica può per questa via giungere fino al punto che cosa principale diviene per lei questo creare dell'espressione e la sua attenzione viene rivolta piú alla formazione, alla forbitezza, all'eleganza ed all'effetto del lato linguistico che non alla verità interiore. Sono questi i punti in cui il retorico ed il declamatorio, di cui già feci cenno, si sviluppano in modo da distruggere la vitalità interna della poesia, perché la riflessione configurante si mostra come *intenzionalità*, ed un'arte che consapevolmente si regoli mortifica il vero effetto che deve essere e sembrare ingenuo e fuori di ogni intenzione. Intere nazioni non hanno saputo quasi produrre altre opere di poesia se non queste produzioni retoriche. Cosí, p. es., la lingua latina in Cicerone è ancora abbastanza ingenua e spontanea, ma presso i poeti romani, p. es. Virgilio, Orazio ecc., l'arte si sente che è solo qualcosa di creato, di figurato intenzionalmente. Vi riconosciamo un contenuto prosaico a cui è stato adattato semplicemente un ornamento esteriore, ed il poeta ha cercato di compensare, privo com'è di genio originale, con l'abilità linguistica e gli effetti retorici quel che gli manca di forza vera e propria e di efficacia di invenzione ed elaborazione. Anche i francesi nel cosiddetto periodo classico della

loro letteratura posseggono una poesia analoga, alla quale si mostrano particolarmente adatti i poemi didascalici e le satire. Qui le molte figure retoriche trovano il loro posto piú appropriato, ma, ciò malgrado, la dizione resta nell'insieme prosaica e la lingua diviene tutt'al piú infarcita di immagini e ornamenti: com'è ad es. il caso per la dizione di Herder e di Schiller. Ma questi ultimi scrittori si servirono di un simile modo di esprimersi principalmente per venire in aiuto alla manifestazione prosaica, che seppero rendere passabile e accettabile con la gravità dei pensieri e l'espressione felice. Anche gli spagnoli non sono rimasti del tutto liberi dallo sfoggio di un'arte intenzionale nella dizione. In generale le nazioni meridionali p. es. gli spagnoli e gli italiani e, prima di loro, gli arabi e i persiani mussulmani, hanno molto abbondato in estese immagini e paragoni. Presso gli antichi, e particolarmente presso Omero, l'espressione procede sempre forbita e calma, mentre presso questi popoli noi troviamo un'intuizione pullulante, la cui ricchezza, nonostante che l'animo rimanga per il resto calmo, tenta di espandersi ed in questo lavorio teoretico si sottomette ad un intelletto che di volta in volta o scevera con rigore, o classifica acutamente, o unisce con spirito, arguzia e facilità.

γ) Da quella retorica semplicemente declamatoria e altrettanto da questa pompa e da questo arguto gioco della dizione — sebbene il libero piacere del creare possa anche manifestarvisi in modo bello — l'espressione veramente poetica si tiene tuttavia lontana, in quanto con quei procedimenti viene messa in pericolo l'interna verità naturale e viene dimenticato il diritto del contenuto nella formazione del linguaggio e dell'espressione. Infatti la dizione non deve pretendere di rendersi per sé autonoma e di divenire quella parte della poesia su cui

propriamente ed esclusivamente l'interesse si debba concentrare. In generale anche nei confronti del linguaggio, quel che riceve figura dalla riflessione non deve mai perdere l'aspetto della spontaneità, ma deve anzi dar sempre ancora l'impressione di essere sgorgato quasi da sé dall'intimo germe della cosa.

3. *La versificazione*

Il *terzo* lato dell'espressione poetica diviene infine necessario per il fatto che la rappresentazione poetica non si riveste solo di parole, ma perviene al *parlare* reale, passando cosí nell'elemento sensibile del risuonare dei suoni verbali e delle parole. Questo ci conduce nel campo della versificazione. La prosa versificata non ci dà certo ancora poesia, ma solo versi, cosí come l'espressione soltanto poetica, quando il resto viene trattato prosaicamente, giunge a produrre solo una prosa poetica. Tuttavia il metro o la rima, come il primo e unico alone sensibile, vanno assolutamente richiesti per la poesia, anzi sono piú necessari di una cosiddetta bella dizione, ricca di immagini.

Lo sviluppo artistico di questo elemento sensibile ci annuncia infatti subito, come è anche richiesto dalla poesia, un altro regno, un altro terreno sul quale possiamo incamminarci solo quando abbiamo abbandonato la prosa pratica e teoretica della vita e della coscienza comune. Esso sviluppo costringe il poeta a muoversi fuori dai limiti del linguaggio comune e a configurare le sue esposizioni solo in conformità alle leggi ed alle esigenze del-
ciò preteso bandire la versificazione, sostenendo che essa
l'arte. Solo una teoria interamente superficiale ha per-
va contro la naturalità. È vero che Lessing nella sua

opposizione contro il falso pathos degli alessandrini francesi cerca soprattutto nella tragedia di introdurre il discorso prosaico come piú confacente, e che Schiller e Goethe nelle loro prime tumultuose opere lo hanno seguito in questo principio ubbidendo alla spinta naturale verso un poetare piú consistente. Ma Lessing stesso alla fine, nel suo *Nathan*, si è rivolto di nuovo al giambo, Schiller con il suo *Don Carlos* abbandonò parimenti la via fin allora seguita, ed infine Goethe rimase cosí poco soddisfatto del primo trattamento in prosa della sua *Ifigenia* e del suo *Tasso*, che nella regione stessa dell'arte egli rifuse quelle opere sia rispetto all'espressione che alla prosodia, raggiungendovi compiutamente quella forma piú pura che rende queste opere oggetto di sempre nuova ammirazione.

Certo, l'artificiosità della versificazione e delle combinazioni di rime sembra essere un rigido legame delle rappresentazioni interne con l'elemento del sensibile, piú rigido che i colori in pittura. Infatti le cose esterne e la figura umana sono colorati per loro natura, e l'incolore è una astrazione forzata. Invece la rappresentazione ha una connessione solo molto lontana o addirittura nessuna connessione interna con i suoni verbali, che sono usati come segni semplicemente arbitrari della comunicazione. In tal modo le ostinate richieste delle leggi della prosodia facilmente possono apparire come una catena della fantasia, a causa della quale al poeta non è piú possibile comunicare le sue rappresentazioni interamente cosí come si muovono nel suo intimo. Perciò, se pure lo scorrere ritmico e il suono melodico della rima esercitano un incontestabile incanto, sarebbe desiderare troppo il vedere spesso sacrificati in vista di questa attrattiva sensibile i migliori sentimenti e le migliori rappresentazioni poetiche. Ma anche questa obie-

zione è senza consistenza. Infatti da un lato si dimostra già falso che la versificazione sia solo un ostacolo per la libera effusione. L'autentico talento artistico si muove in generale nel suo elemento sensibile come nel suo elemento piú proprio, che lo sostiene e lo innalza, invece che ostacolarlo ed opprimerlo. In effetti noi vediamo tutti i grandi poeti procedere appunto liberi e sicuri di sé nelle rime, nei ritmi, e nei metri da loro creati; e solo nelle traduzioni il seguire gli stessi metri, le medesime assonanze, ecc., è spesso un tormento artistico ed una violenza. Ma nella poesia libera, inoltre, la necessità di rivolgere in ogni senso, di concentrare e di estendere l'espressione delle rappresentazioni, offre parimenti al poeta nuovi pensieri, idee ed invenzioni che a lui non sarebbero venuti in mente se non ci fosse stato un simile ostacolo. Ma anche facendo astrazione da questo vantaggio relativo, l'esistenza sensibile, data nella poesia dal suono delle parole, appartiene di per sé all'arte e non deve restare cosí informe ed indeterminata come nella accidentalità immediata del linguaggio, bensí deve apparire sviluppata in modo vivo e, sebbene nella poesia risuoni semplicemente come un accessorio mezzo esterno, deve essere tuttavia trattata come un fine a sé e quindi divenire una forma in sé armonicamente delimitata. Questa attenzione che viene data al sensibile aggiunge, come avviene in ogni arte, alla gravità del contenuto, ancora un altro lato con cui al contempo questa gravità si allontana, e il poeta e l'ascoltatore ne vengono liberati e nello stesso tempo elevati in una sfèra che si libra al di sopra in grazia rasserenante. Ora nella pittura e nella scultura e per disegnare e colorare le membra umane, le rocce, gli alberi, le nuvole, i fiori ecc., è data all'artista la forma come delimitazione sensibile e spaziale; e anche nell'architettura i bisogni ed i fini per cui si costruisce, le mura, le pareti, i tet-

ti ecc., prescrivono una norma piú o meno determinata, e le medesime fisse determinazioni possiede la musica nelle leggi fondamentali dell'armonia in sé e per sé necessarie. Ma nella poesia il suono sensibile delle parole nella loro composizione è da prima senza vincolo, per cui incombe al poeta il compito di ordinare in una delimitazione sensibile questa mancanza di regole e di tracciare perciò quasi una specie di contorno piú solido e di quadro sonoro per le sue concezioni, per la loro struttura e la loro bellezza sensibile.

Come nella declamazione musicale il ritmo e la melodia devono accogliere in sé il carattere del contenuto ed essere ad esso adeguati, cosí anche la versificazione è una musica che, se pur in modo piú remoto, lascia già risuonare in sé quella tendenza oscura, ma al contempo determinata, dal cammino e del carattere delle rappresentazioni. Per questo aspetto la versificazione deve indicare il tono generale ed il respiro spirituale di un intero poema, per cui non è la stessa cosa se come forma esterna vengono assunti giambi, trochei, stanze oppure strofe alcaiche o di altro genere.

Per quel che riguarda piú precisamente la suddivisione, vi sono principalmente *due* sistemi da illuminare nella loro differenza reciproca.

Il *primo* è la versificazione *ritmica* che si fonda sulla lunghezza e la brevità determinata delle sillabe ed insieme sulla loro combinazione variamente figurata e sulle loro successioni temporali.

Il *secondo* lato invece è costituito dall'accento posto sul *suono* come tale, sia nei riguardi di singole lettere, consonanti o vocali, che nei confronti di intere sillabe e parole, la cui figurazione viene ordinata sia secondo la legge di una ripetizione uniforme del suono eguale o simile, sia secondo la regola di una alternanza simme-

trica. Rientrano qui l'allitterazione, l'assonanza e la rima.

Entrambi i sistemi sono strettamente uniti alla prosodia linguistica, sia che questa venga a trovare di per sé il proprio fondamento nella lunghezza e brevità naturale delle sillabe sia che si basi sull'accento logico prodotto dalla significanza delle sillabe.

In terzo luogo, infine, la progressione ritmica ed il risuonare per sé configurato possono anche *unirsi*; ma in quanto l'eco tonale concentratamente accentuata della rima suona con forza all'orecchio e si afferma prevalendo sul momento puramente temporale della durata e della progressione, in questa unione il lato ritmico deve passare in secondo piano e attirare meno l'attenzione.

a) *La versificazione ritmica*

Nei riguardi del sistema *ritmico* senza rima, i punti piú importanti sono i seguenti:

in primo luogo, la misura fissa delle sillabe, nella differenza semplice delle *lunghe* o *brevi* e parimenti della loro varia combinazione in determinati rapporti e metri;

in secondo luogo, l'*animazione* ritmica mediante l'accento, la cesura e la ripercussione dell'accento del verso e della parola;

in terzo luogo, il lato dell'*eufonia*, che entro questo movimento può nascere dai suoni delle parole senza contrarsi a rima.

α) Per il ritmico, il quale costituisce a cosa principale non il suono isolatamente preso come tale, ma la durata ed il movimento *temporali*,

αα) Il punto di partenza semplice è costituito dalla lunghezza e brevità *naturale* delle sillabe, per la cui differenza semplice gli elementi sono offerti dallo stesso

suono verbale, ossia dalle lettere, dalle consonanti e dalle vocali da esprimere.

Lunghi per natura sono innanzi tutto i dittonghi *ai*, *oi*, *ae* ecc., perché essi sono in se stessi, checché ne dicano i maestri di scuola di oggi, una concreta sonorità doppia che si contrae, come fa il verde fra i colori. Lo stesso dicasi per le vocali che hanno una risonanza lunga. A questi due si aggiunge come terzo principio la " posizione, " peculiare già al sanscrito e poi al greco e al latino. Infatti, se fra due vocali vi sono due o piú consonanti, queste costituiscono per la lingua parlata chiaramente un passaggio assai difficile; l'organo, per superare l'ostacolo delle consonanti, ha bisogno di un tempo maggiore di articolazione e produce un indugio che, nonostante la vocale breve, fa divenir lunga la sillaba se pur non per estensione, tuttavia per ritmo. Se io, p. es., dico " mentem nec secus " il passaggio da una vocale all'altra in *mentem* e *nec* non è cosí semplice e facile come in *secus*. Le lingue moderne non conservano salda quest'ultima differenza, ma fanno valere altri criteri quando misurano lunghe e brevi. Con tale procedimento, tuttavia, le sillabe che nonostante la posizione vengono usate come brevi sono assai spesso considerate almeno come dure, perché ostacolano il movimento piú rapido richiesto.

A differenza delle lunghe costituite dai dittonghi, dalle vocali lunghe e dalla posizione, si dimostrano *brevi* per natura le sillabe che sono formate da vocali brevi e senza che fra la prima vocale e la seguente vi siano due o piú consonanti.

ββ) Poiché le parole, quando sono polisillabiche, sono già in se stesse una molteplicità di lunghe e brevi e, quando sono monosillabiche, sono pur sempre legate con altre parole, ne nasce cosí innanzi tutto un alternarsi accidentale, non determinato da alcuna misura fissa, di sillabe

e parole di diverso genere. Dar regola a questa accidentalità è ora dovere della poesia appunto altrettanto di come lo era per la musica il determinare con precisione la durata disordinata dei singoli suoni con l'unità della battuta. La poesia quindi orea particolari combinazioni di lunghe e di brevi, come la legge secondo cui deve svolgersi la successione delle sillabe in rapporto alla durata. Quel che cosí noi in primo luogo otteniamo sono i diversi *rapporti temporali*. Il piú semplice è qui il rapporto di eguale ad eguale, come, p. es., il dattilo e l'anapesto, in cui poi le brevi possono di nuovo riunirsi in lunghe secondo leggi determinate (spondeo). In secondo luogo, una sillaba lunga può inoltre essere posta accanto ad una breve, cosicché ne nasce già una piú profonda differenza di durata, sebbene nella forma piú semplice, come avviene nel giambo e nel trocheo. Piú complessa diviene la combinazione quando fra due sillabe lunghe si intercala una sillaba breve o una breve precede due lunghe, come nel cretico e nel bacchio.

γγ) Ma tali rapporti temporali *singoli* sarebbero totalmente esposti al caso senza regola se dovessero succedersi arbitrariamente nella loro varia diversità. Infatti, da un lato, in questi rapporti, tutto il fine dell'ordinamento secondo leggi sarebbe cosí in effetti distrutto, sarebbe cioè distrutta la successione regolata delle sillabe lunghe e brevi; e dall'altro mancherebbe completamente una determinatezza per l'inizio, la fine ed il mezzo, cosicché l'arbitrio, che qui comparirebbe di nuovo, contrasterebbe totalmente con ciò che noi abbiamo stabilito prima, nell'esame fra l'io percipiente e la durata dei suoni. L'io richiede una concentrazione in sé, un ritorno dal continuo fluire nel tempo, ed esso percepisce il tempo stesso solo mediante unità temporali determinate e il loro altrettanto marcato cominciamento come una successione e un ter-

mine regolati da leggi. Questo è il motivo per cui, *in terzo luogo*, la poesia dispone appunto i singoli rapporti temporali in *versi* aventi le loro regole sia nei riguardi del genere e del numero dei piedi come anche dell'inizio, della successione e della fine. Per es., il trimetro giambico consta di sei piedi giambici di cui ogni coppia forma a sua volta una dipodia giambica; l'esametro consta di sei dattili che possono in punti determinati contrarsi di nuovo in spondei, ecc. Ma essendo permesso a questi versi di ripetersi sempre in modo identico o analogo, ricompare ancora una volta, nei riguardi di questa successione, sia una indeterminatezza nei confronti del termine ultimo fisso, che una monotonia e quindi una avvertibile mancanza di una struttura internamente varia. Per ovviare a questo inconveniente la poesia è infine passata ad inventare strofe variamente organizzate, specialmente per l'espressione lirica. Rientrano qui, p. es., già il metro elegiaco dei greci, e inoltre la strofa saffica e alcaica, cosí come quel che di artistico Pindaro ed i celebri poeti drammatici hanno elaborato per le effusioni liriche e le altre considerazioni dei cori.

Ma per quanto nei riguardi della misura la musica e la poesia soddisfino le medesime esigenze, non dobbiamo dimenticare però la differenza che vi è fra esse. La diversità maggiore è qui prodotta dalla *battuta*. Spesso si è discusso se una ripetizione propriamente cadenzata del medesimo intervallo sia o no da attribuire alla metrica antica. In generale si può affermare che la poesia, che fa della parola semplicemente un mezzo di comunicazione, non deve sottomettersi, rispetto al tempo di questa comunicazione, ad una misura assolutamente fissa di progressione in modo cosí astratto come avviene per la battuta musicale. Nella musica il suono svanisce subito, manca di sostegno ed ha quindi bisogno assolutamente di una

solidità quale è prodotta dalla battuta; il discorso invece non ha bisogno di questo punto saldo, giacché da un lato ha il suo sostegno nella rappresentazione stessa, mentre dall'altro non si trasferisce completamente nell'esteriorità del risuonare evanescente, ma mantiene come suo elemento artistico essenziale proprio la rappresentazione interna. Perciò la poesia trova immediatamente nelle rappresentazioni e nei sentimenti, che essa esprime chiaramente in parole, la determinazione, piú sostanziale, per la misura del rallentamento, dell'accelerazione, dell'esitazione, dell'arresto, ecc., cosí come anche la musica incomincia a sottrarsi, nel recitativo, all'uniformità immobile della battuta. Perciò, se si volesse interamente sottomettere il metro alla legislazione della battuta, verrebbe completamente a sparire, in questa sfera almeno, la differenza fra musica e poesia, e l'elemento tempo dominerebbe in una maniera che sarebbe incompatibile con la intiera natura della poesia. Questo si può addurre come motivo dell'esigenza che nella poesia domini, sí, una *misura*, ma non *la battuta*, e che il senso e il significato delle parole risultino la potenza relativamente piú radicale che domina questo lato. Se noi a questo riguardo esaminiamo piú da vicino i metri particolari degli antichi, certamente l'esametro sembra che si adatti piú di tutti gli altri ad una progressione rigorosamente ubbidiente alla battuta, quale ad es. è richiesta specialmente dal vecchio Voss; eppure nell'esametro una simile pretesa è già menomata dalla catalessi dell'ultimo piede. Quando Voss pretende che addirittura si legga la strofa alcaica e saffica con intervalli cosí astrattamente uniformi, ciò è solo un bizzarro arbitrio ed un far violenza ai versi. Tutta la richiesta si può far in genere risalire alla consuetudine di veder trattare il nostro giambo tedesco con sempre lo stesso ritmo sillabico e la stessa misura. Ma già l'antico trimetro giambico acquista la sua

bellezza principalmente per il fatto che non consiste di sei piedi giambici uguali per il tempo, ma d'altronde è concesso di porre, ad ogni prima posizione della dipodia degli spondei, oppure, alla fine, dei dattili e anapesti, eliminando in tal modo la ripetizione uniforme della medesima misura e quindi la regolarità della battuta. Ancor piú variate sono d'altronde le strofe liriche, cosicché dovrebbe essere dimostrato a priori che la battuta è in sé e per sé necessaria, perché a posteriori non è dato certo constatarlo.

β) Ma quel che propriamente *anima* la misura ritmica è unicamente l'*accento* e la *cesura*, che procedono parallelamente con quel che abbiamo chiamato nella musica il ritmo della battuta;

αα) Anche nella poesia, infatti, ogni determinato rapporto temporale ha in primo luogo i suoi accenti particolari, ossia vengono messi in rilievo punti che sono determinati mediante leggi e i quali attirano gli altri, e solo cosí si conchiudono in un tutto. In tal modo si apre un'ampia possibilità di dare valori *diversi* alle sillabe. Infatti, da un lato, le sillabe lunghe appaiono già accentuate in confronto alle brevi, cosicché, quando l'ictus cade su di loro, esse risultano doppiamente importanti di fronte a quelle brevi ed appaiono messe in rilievo anche di fronte alle lunghe non accentuate. Ma d'altra parte può anche capitare che l'ictus cada su sillabe brevi, cosicché si verifica lo stesso rapporto ma in senso inverso.

Prima di tutto però, come ho già detto prima, l'inizio e la fine dei singoli piedi non deve coincidere astrattamente con l'inizio e la fine delle singole parole. Infatti, *in primo luogo*, il trasportare la parola in sé conchiusa oltre la fine del piede opera il legame fra i ritmi che altrimenti risulterebbero l'un l'altro estranei; e *in secondo luogo*, se è addirittura l'accento metrico a cadere sulla

fine di una parola che ha oltrepassato il piede, ne sorge in piú un notevole intervallo, in quanto la fine di una parola obbliga già ad un qulache indugio, cosicché ora è quest'ultimo a venir fatto sentire intenzionalmente, tramite l'accento che vi si unisce, come una cesura nel fluire altrimenti ininterrotto del tempo. Queste cesure non possono mancare in nessun verso. Infatti, sebbene già l'accento determinato conferisca ai singoli piedi una piú precisa differenziazione in sé e quindi una certa varietà, questo genere di animazione — particolarmente nei versi in cui uniformemente si ripetono i medesimi piedi, come, p. es., nel nostro giambo — resterebbe però da un lato di nuovo interamente astratto e monotono, mentre dall'altro lascerebbe i singoli piedi disgiungersi senza unione. La cesura rimedia a questa fredda monotonia ed introduce nella successione, resa di nuovo scialba dalla sua indifferenziata regolarità, una connessione ed una vita piú alta che per la diversità dei punti in cui può aversi la cesura diviene altrettanto varia quanto per la regolata determinatezza della cesura non può ricadere in un arbitrio senza leggi.

All'accento del verso e alla cesura si aggiunge, infine, ancora un *terzo* accento che le parole già possiedono in sé e per sé al di fuori del loro uso metrico, facendo cosí sorgere una accresciuta varietà nel genere e nel grado di arsi e di tesi delle singole sillabe. Infatti quest'ultimo accento da un lato può sí apparire unito a quello del verso e della cesura, rinforzando con questa unione entrambi, ma dall'altro può cadere indipendentemente da essi su sillabe che non sono favorite da nessun'altra accentuazione e le quali ora, in quanto esse richiedono pur sempre una accentuazione sulla base del loro valore peculiare come sillabe, producono sul ritmo del verso

una ripercussione che infonde al tutto una nuova vita peculiare.

Cogliere la bellezza del ritmo secondo tutti i suddetti lati è molto difficile per il nostro orecchio moderno, perché nel nostro linguaggio gli elementi che devono riunirsi a formare questo genere di vantaggi metrici, in parte non esistono piú con l'acutezza e la solidità che possedevano presso gli antichi, e ricorrono invece ad altri mezzi per il soddisfacimento di altri bisogni artistici.

ββ) Inoltre, *in secondo luogo*, s'innalza al di sopra di ogni validità che le sillabe e le parole possiedono all'interno della loro posizione metrica il valore di ciò che esse indicano dal punto di vista della *rappresentazione poetica*. Ad opera di questo senso loro immanente esse vengono ad essere relativamente sottolineate o devono venir poste in secondo piano come meno significative e solo con ciò viene ora ispirato al verso il massimo possibile di vitalità spirituale. Tuttavia la poesia non può qui convenientemente giungere fino a contrapporsi direttamente a tale riguardo alle regole ritmiche del metro.

γγ) A tutto il carattere di un metro corrisponde ora particolarmente dal punto di vista del movimento ritmico, anche un *determinato* genere di *contenuto*; innanzi tutto il genere particolare di movimento dei nostri sentimenti. Cosí, p. es., l'esametro nel suo calmo scorrere equilibrato è appropriato al fluire uniforme del racconto epico; epperò nella sua regolarità semplice si mostra particolarmente adatto per l'elegia. Il giambo a sua volta avanza rapidamente ed è specialmente rispondente per il dialogo drammatico; l'anapesto indica una accelerazione regolata dalla battuta, trionfante e gioiosa, ed analoghi tratti caratteristici si trovano con molta facilità anche negli altri metri.

γ) *In terzo luogo*, però, anche questo primo ambito della versificazione ritmica non si arresta semplicemente alla figurazione ed all'animazione della durata, ma giunge fino al *suono* reale delle sillabe nelle parole. Nei confronti però di questo suono, le lingue antiche, in cui il ritmo è conservato come lato fondamentale nel modo su indicato, si differenziano in maniera essenziale nei riguardi delle lingue moderne che tendono soprattutto verso la rima.

αα) Nel greco e nel latino, p. es., mediante le forme di flessione della declinazione e della coniugazione, la sillaba radicale assume una grande varietà di tonalità sillabiche che hanno, sí, un significato per sé, ma solo come modificazioni della sillaba radicale. In tal modo questa si fa valere come il *significato* fondamentale sostanziale dei molti suoni derivati, benché nei confronti del loro *risuonare* non abbia un dominio prevalente o esclusivo. Infatti quando noi usiamo ad es. la parola "amaverunt," tre sillabe vengono aggiunte alla radice e l'accento si sposta già per il numero e l'estensione di queste sillabe, il che avverrebbe anche se non vi fossero fra di esse lunghe naturali; si sposta, dicevamo, materialmente dalla sillaba radicale, per cui vengono *separati* l'uno dall'altro il *significato* fondamentale e l'*accento* tonico. In tal caso, poiché l'accento tonico non riguarda la sillaba *fondamentale*, ma un'altra qualsiasi che esprime solo una determinazione *secondaria*, l'orecchio già per questo motivo può cogliere il suono delle sillabe e seguirne il movimento, in quanto conserva la piena libertà di dare ascolto alla prosodia *naturale* e si vede spinto a dare un ritmo a queste lunghe e brevi naturali.

ββ) In modo interamente diverso stanno le cose, p. es., nel tedesco moderno. Quel che nel greco e nel latino viene espresso nel modo su indicato mediante prefissi e

suffissi ed altre modificazioni, nelle lingue moderne, specialmente nei verbi, si stacca dalla sillaba radicale, cosicché le sillabe della flessione, che erano finora svolte nella stessa parola con molti significati secondari, si separano e si isolano in parole indipendenti. Citiamo, p. es., a tale proposito, l'uso costante dei numerosi ausiliari, la designazione autonoma dell'ottativo per mezzo di verbi propri ecc., la separazione dei pronomi ecc. Con ciò da un lato la parola, che nel caso su indicato si dispiegava nei vari suoni di polisillabicità, in cui spariva l'accento della radice, del senso principale, resta ora un tutto semplice in sé concentrato, senza apparire come una successione di suoni, che come semplici modificazioni non interessano per sé con il loro *senso* fino al punto che l'orecchio potrebbe non prestare attenzione al loro risuonare libero ed al movimento temporale di esso. D'altra parte con questa concentrazione il significato fondamentale acquista tale peso, da attirare unicamente su di sé la caduta dell'accento, e, essendo ora l'accento tonico legato al senso principale, questa coincidenza dei due accenti non lascia piú affiorare la lunghezza e la brevità naturale delle altre sillabe, ma la soffoca. Le radici della maggior parte delle parole sono senza dubbio in generale brevi, contratte, monosillabiche o bisillabiche. Ora, se queste radici pretendono quasi esclusivamente per sé l'accento, come avviene, p. es., in piena misura nella nostra lingua odierna, abbiamo in tal caso un netto prevalere dell'accento del senso, del *significato*, ma non una determinazione in cui il materiale, il risuonare, sia libero e possa darsi un rapporto riguardo alla lunghezza, la brevità e l'accentuazione sillabica, il quale sia indipendente dal contenuto rappresentativo delle parole. Quindi una figurazione del movimento temporale e dell'accentuazione che sia sciolta dalla sillaba fondamentale e dal suo significato qui non può piú aver luogo

e, a differenza dell'attenzione volitiva di cui prima abbiamo parlato, e la quale era rivolta alla ricchezza del suono e alla durata di queste sillabe lunghe e brevi nella loro varia combinazione, resta solo una attenzione uditiva generica limitata esclusivamente alla sillaba fondamentale accentuata e importante per il senso. Inoltre, come abbiamo visto, la modificazione e la ramificazione sillabica della radice si rendono autonome in parole particolari che divengono con ciò per sé importanti e, acquistando il loro significato proprio, presentano ora a loro volta la medesima coincidenza di accento e di senso che abbiamo prima considerato nella parola fondamentale intorno a cui esse si compongono. Questo ci costringe ad arrestarci, come fossimo legati, al senso di ogni parola, e ad udire solo l'accento prodotto dal significato fondamentale, invece di interessarci delle sillabe lunghe e brevi naturali, del loro movimento temporale e della loro accentuazione sensibile.

γγ) In tali lingue il ritmo trova allora poco posto, ovverossia l'anima è meno libera di abbandonarsi ad esso, perché il tempo e il suono delle sillabe che scaturisce uniformemente dal loro movimento, sono sorpassati da un rapporto piú ideale, dal senso e dal significato delle parole, per cui la potenza della configurazione ritmicamente piú autonoma viene sospinta in secondo piano.

A questo riguardo noi possiamo paragonare il principio della versificazione ritmica con la *plastica*. Infatti il significato spirituale non si eleva qui ancora per sé, determinando la lunghezza e l'accento, ma il senso delle parole si fonde interamente con l'elemento sensibile della durata naturale e del suono, per concedere in serena letizia pieno diritto a questo esteriore, preoccupandosi solo della sua forma e del suo movimento ideali.

Ma se si rinuncia a questo principio e se si deve op-

porre, come l'arte rende necessario, un contrappeso alla semplice spiritualizzazione, allora per costringere l'orecchio all'attenzione, di fronte alla distruzione di quel primo momento plastico della lunghezza e brevità naturale e del suono non separato dal ritmico, né per sé accentuato, nessun altro materiale può essere colto se non la risonanza esplicitamente e isolatamente fissata e configurata dei suoni verbali come tali.

Questo ci conduce al secondo genere di versificazione, alla *rima.*

b) *La rima*

Si può spiegare esteriormente il bisogno di una nuova trattazione della lingua rispetto al suo lato sensibile, richiamandoci alla corruzione in cui erano cadute le lingue antiche ad opera dei popoli stranieri. Ma questo cammino è implicito nella natura stessa della cosa. Ciò che in primo luogo la poesia nel suo lato esterno rende conforme all'interno, è la lunghezza e brevità delle sillabe, indipendente dal significato, per le cui combinazioni, divisioni ecc., l'arte elabora delle leggi. Queste in generale devono concordare volta per volta con il carattere del contenuto da manifestare, ma in particolare e nei casi singoli esse non lasciano determinare la lunghezza e la brevità e l'accentuazione delle sillabe unicamente in base al senso spirituale, né a questo sottomettono astrattamente tale lato. Ma quanto piú interiore e spirituale diviene la rappresentazione, tanto piú essa si stacca da questo lato naturale, che non può piú idealizzare in modo plastico, e si concentra tanto in sé, che da una parte cancella quel che è, per cosí dire, il lato corporeo della lingua, e dall'altra mette in rilievo in quel che rimane solo ciò in cui si inserisce, per la propria comunicazione, il *significato* spiri-

tuale, mentre lascia da canto il rimanente come insignificante giuoco collaterale. Ma come l'arte romantica, che nei confronti di tutto il genere delle sue concezioni e manifestazioni passa analogamente nel raccoglimento in sé concentrato dello spirituale, ricerca per questo soggettivo nel suono il materiale piú corrispondente, cosí anche la poesia *romantica*, giacché in generale fa risuonare piú fortemente il suono intimo del sentimento, si immerge nel gioco che essa svolge con il suono e la pronuncia per sé autonomi delle lettere, delle sillabe e delle parole, giungendo a compiacersi di sé nelle loro tonalità, ch'essa apprende a discernere, a mettere in relazione fra di loro e a fondere reciprocamente, dal lato sia dell'intimità che dell'acume architettonicamente intellettuale della musica. Per questo aspetto la rima non a caso si è sviluppata solo nella poesia romantica, ma, anzi, le è stata necessaria. Il bisogno dell'anima di percepire se stessa spicca piú pienamente e si soddisfa nella consonanza della rima, che ci rende indifferenti alla misura regolata in modo fisso e si sforza solo di ricondurci a noi stessi mediante il ritorno dei suoni simili. Con ciò la versificazione viene accostata al musicale come tale, cioè al risuonar dell'interno, e viene liberata da quel che in un certo senso è il lato materiale della lingua, ossia dalla misura naturale di lunghe e brevi.

In rapporto ai punti piú determinati che hanno importanza in questa cerchia, voglio brevemente aggiungere solo alcune osservazioni generali:

in primo luogo, sull'origine della rima;

in secondo luogo, sulla piú precisa differenza che vi è fra questo ambito e la versificazione ritmica;

in terzo luogo, sui modi in cui la rima si è dispiegata.

α) Abbiamo già visto che la rima appartiene alla forma della poesia romantica, la quale richiede questa pronuncia piú forte del suono per sé configurato, in quanto

qui è la soggettività interna che vuole percepire se stessa nel materiale del suono. Quando compare questo suo bisogno, la soggettività da un lato trova pronta spontaneamente una lingua, come ho accennato prima nei riguardi della necessità della rima, e dall'altro si serve della lingua antica già esistente, p. es. quella latina, che ha un'altra struttura e richiede una versificazione ritmica, epperò se ne serve secondo il carattere del nuovo principio, oppure la trasforma in una nuova lingua fino al punto che ne scompare il ritmico e la rima può costituire la cosa principale, come accade, p. es., nel francese e nell'italiano.

αα) A questo riguardo noi vediamo che con il Cristianesimo la rima si introduce con forza molto presto nella versificazione latina, benché questa riposi su altri principî. Ma questi principî sono stati introdotti in essa per lo piú dal greco e, invece di mostrarsi originariamente sorti da essa, palesano al contrario, col genere di modificazione che subiscono, una tendenza che si avvicina al carattere romantico. La versificazione romana infatti, da un lato non si è basata nei primi tempi sulle lunghe e le brevi naturali, ma ha misurato il valore delle sillabe secondo l'accento, cosicché solo con la piú precisa conoscenza ed imitazione della poesia greca il principio della prosodia di questa fu accolto e seguito; e d'altra parte i romani hanno dato durezza alla mobile sensibilità serena dei metri greci, particolarmente con la pausa piú fissa della cesura sia nell'esametro che nel metro della strofa alcaica, saffica, ecc., dando ai versi una struttura piú accentuata ed una regolarità piú rigorosa. Inoltre, nello stesso periodo aureo della letteratura romana, nei poeti piú colti si trovano già delle rime. Cosí, p. es., leggiamo in Orazio, nella sua *Ars Poetica*, versi 99-100:

Non satis est, pulchra esse poëmata; dulcia *sunto*,
Et quocumque volent, animum auditoris *agunto*.

Anche se da parte del poeta ciò è avvenuto senza intenzione alcuna, può essere però considerato come un caso singolare il fatto che, proprio a questo punto in cui Orazio esige "dulcia poëmata," ci si imbatta nella rima. In Ovidio, poi, tali rime sono ancor piú frequenti. Se anche ciò, come abbiamo detto, è accidentale, purtuttavia all'orecchio colto romano le rime non pare che siano state poco accette, cosicché, quantunque isolate e in via eccezionale, esse potettero introdurvisi. Ma manca a questo gioco di suoni la significanza piú profonda della rima romantica, che mette in rilievo non il suono come tale, bensí l'interiore, il significato che vi è in esso. Proprio questo costituisce la differenza caratteristica che vi è fra la rima indiana già molto antica e quella moderna.

Per quanto riguarda le lingue antiche, dopo l'invasione dei popoli barbari e con il corrompersi dell'accentuazione e l'affiorare del momento soggettivo del sentimento ad opera del Cristianesimo, il sistema ritmico precedente di versificazione cede il posto alla rima. Cosí nell'Inno di Sant'Ambrogio la prosodia è già interamente regolata sulla base dell'accento della pronuncia e lascia prorompere la rima; la prima opera di Sant'Agostino contro i Donatisti è egualmente un canto rimato, ed anche i cosí detti versi Leonini, come esametri e pentametri esplicitamente in rima, devono essere molto nettamente distinti da quelle rime isolate cui abbiamo accennato prima. Questi ed altri fenomeni analoghi mostrano come dal sistema ritmico affiori la rima.

ββ) D'altro lato, è vero che l'origine del nuovo principio della versificazione si è voluta cercare presso gli *arabi*; tuttavia la fioritura dei loro grandi poeti da una parte cade piú tardi del periodo in cui compare la rima nell'Occidente cristiano, mentre l'ambito della poesia preislamica non ebbe contatti efficaci con l'Occiden-

te; e d'altra parte anche nella poesia araba si trova già di per sé un'eco del principio romantico, secondo cui i cavalieri dell'Occidente al tempo delle crociate espressero poi ben presto la medesima disposizione d'animo. In tal modo, di fronte all'affinità esteriormente indipendente del terreno spirituale, da cui scaturí la poesia sia nell'Oriente mussulmano che nell'Occidente cristiano, si può pensare anche ad una prima comparsa indipendente di un nuovo genere di versificazione.

γγ) Un *terzo* elemento in cui si può ritrovare l'origine della rima e di tutto ciò che è legato a quest'ambito, e ciò di nuovo indipendentemente dall'influsso delle lingue antiche e di quella araba, sono le lingue *germaniche*, cosí come noi le troviamo nel loro primissimo sviluppo presso gli scandinavi. Sono un esempio in tal senso i Canti dell'antica Edda, canti che incontestabilmente hanno un'antica origine, nonostante che siano stati raccolti e ordinati solo piú tardi. È vero che non abbiamo qui, come vedremo successivamente, una rima vera e propria, sviluppatasi nella sua completezza; ma tuttavia vi troviamo un'accentuazione essenziale di singoli suoni linguistici e una regolarità basata su leggi nella ripetizione determinata di tali suoni.

β) *In secondo luogo*, piú importante dell'origine è la *differenza* caratteristica che vi è fra il nuovo sistema e l'antico. Del punto principale che qui interessa, ho già fatto cenno prima e non mi resta quindi qui che svolgerlo con piú precisione.

La versificazione ritmica ha raggiunto il suo grado di sviluppo piú bello e piú ricco nella poesia greca, dalla quale noi possiamo ricavare le note piú importanti di tutto questo campo. Esse sono in breve le seguenti.

In primo luogo, tale versificazione costituisce a suo materiale non il suono come tale delle lettere, delle sil-

labe e delle parole, bensí il suono sillabico nella sua *durata*, cosicché l'attenzione non deve essere esclusivamente rivolta a sillabe e lettere singole, né alla somiglianza o uguaglianza puramente qualitativa del loro suono. Al contrario, il suono resta ancora in unità inseparata con la misura fissa della sua durata determinata, e nella progressione di entrambi l'orecchio deve in eguale misura seguire il valore di ogni sillaba singola e la legge del progredire ritmico di tutte le sillabe. *In secondo luogo*, la misura delle lunghe e delle brevi cosí come il ritmico alternarsi di arsi e tesi e la varia animazione ad opera di pause e punti di appoggio piú accentuati si basano sull'elemento *naturale* della lingua, senza farsi guidare da quella accentuazione con cui il senso *spirituale* dà esclusivamente forza ad una sillaba o ad una parola. La versificazione, nella combinazione dei piedi, nell'accento del verso, nelle cesure ecc., si mostra a questo riguardo altrettanto indipendente che la lingua stessa, che anche al di fuori della poesia trae egualmente la sua accentuazione dalla lunghezza e brevità naturale delle sillabe e dalla loro successione, e non dalla significanza della sillaba radicale. Perciò, *in terzo luogo*, ci sono, per mettere in rilievo ed animare determinate sillabe, da un lato l'accento del verso e il ritmo, dall'altro la restante accentuazione, e sia gli uni che l'altra si intrecciano reciprocamente nella doppia varietà del tutto, senza turbarsi od opprimersi reciprocamente e concedendo parimenti alla rappresentazione poetica il diritto di non privare con il genere di movimento e di collocazione le parole, che secondo il significato spirituale hanno per lei importanza maggiore di altre, della forza che loro spetta.

αα) Ora, la prima cosa che la versificazione in rima muta in questo sistema è il valore incontestato della *quantità naturale*. Quindi, se deve ancora restare una

misura temporale, questa deve cercarsi in un altro campo quella base per il rallentamento o l'accelerazione quantitativa, che essa non vuole piú trovare nella lunghezza e brevità naturale. Ma tale campo, come abbiamo visto, può essere solo l'elemento spirituale, il senso delle sillabe e delle parole. È la *significanza* a determinare come ultima istanza la misura quantitativa delle sillabe, quando questa è considerata ancora come essenziale, e a spostare il criterio dall'esistenza esterna, e dalla costituzione naturale di questa, all'interno.

ββ) Si lega a ciò un'altra conseguenza ancor piú importante. Infatti, come ho già notato, questo raccogliersi della forza della voce sulla sillaba radicale significativa distrugge quell'ampliamento indipendente in varie forme di flessione, che il sistema ritmico, non traendo esso la misura della lunghezza e della brevità e l'accento perspicuo dal significato spirituale, non è ancora costretto a ricondurre alla radice. Ma se viene a mancare questo svolgimento ed il suo naturale ordinarsi in piedi secondo una quantità fissa delle sillabe, va cosí di necessità perduto anche tutto il sistema poggiante sulla misura temporale e sulle regole di essa. Di tal genere sono, p. es., i versi francesi ed italiani, a cui manca interamente il metro e il ritmo della poesia antica, cosicché ci si cura qui solo di un numero determinato di sillabe.

γγ) Come unico compenso possibile per questa perdita compare qui la *rima*. Se infatti da un lato non è piú la durata quella che viene a formarsi e che permette l'effondersi del suono delle sillabe in una validità uniforme e naturale, mentre d'altra parte il significato spirituale si impossessa delle sillabe radicali, unendosi saldamente con esse senza ulteriore ampliamento organico, allora come ultimo materiale sensibile che possa mantenersi libero sia dalla misura che da questa accentuazione delle sillabe

radicali, rimane unicamente la risonanza delle sillabe stesse.

Ma questa risonanza, per potere per sé attirare l'attenzione, *in primo luogo*, deve essere molto piú forte dell'alternanza dei diversi suoni, quali noi li troviamo negli antichi versi, e deve presentarsi con una potenza di gran lunga maggiore di quanto non ne possa pretendere il risuonare delle sillabe nel restante linguaggio. Infatti tale risonanza non deve ora solo compensare la misura articolata, ma ha anche il compito di mettere in rilievo l'elemento sensibile nella sua differenza dal predominio del significato accentuante e tutto sovrapravanzante. Infatti, una volta che la rappresentazione ha raggiunto l'interiorità e l'immergersi dello spirito in sé, rispetto ai quali, nel parlare, diviene indifferente il lato sensibile, il suono, per poter in generale almeno colpire, deve staccarsi in modo piú materiale da questa interiorità ed essere piú corposo. Di contro ai delicati movimenti della eufonia ritmica la rima è perciò una risonanza grossolana che non ha bisogno di un orecchio cosí finemente educato quale è richiesto dalla versificazione greca.

In secondo luogo, la rima non si separa qui certo dalla significanza spirituale delle sillabe radicali come tali, né da quella delle rappresentazioni, ma al contempo procura al suono sensibile una validità relativamente autonoma. Questa meta può essere raggiunta solo quando il suono di determinate parole si separa per sé dal risuonar delle altre ed acquista ora in questo *isolamento* un'esistenza indipendente, al fine di ridare al sensibile i suoi diritti con forti vibrazioni materiali. In tal caso la rima, in confronto alla eufonia ritmica generale, è costituita da un risuonare esclusivo isolatamente accentuato.

In terzo luogo, abbiamo visto che è l'interiorità soggettiva che nella sua concentrazione ideale deve effondersi

e trovare soddisfazione in questi suoni. Ma se i mezzi fin qui considerati della versificazione e della sua ricca varietà vengono meno, dal punto di vista *sensibile* rimane per questo percepirsi solo il principio piú formale della ripetizione di suoni interamente eguali o simili, a cui si può poi unire, dal punto di vista dello spirito, il riferimento ed il rilievo di significati affini nel suono rimasto delle parole che li indicano. Il metro della versificazione ritmica risultava essere un rapporto variamente articolato di lunghe e brevi diverse, mentre la rima, pur essendo da un lato piú materiale, dall'altro è piú astratta in questa materialità stessa: si tratta del semplice ricordo che lo spirito e l'orecchio hanno di un ritorno di suoni e significati eguali o affini, ritorno in cui il soggetto diviene cosciente di se stesso e vi si conosce e si soddisfa come attività ponente e percipiente.

γ) Per quel che riguarda infine i *generi* particolari in cui si dispiega questo nuovo sistema, proprio specialmente alla poesia romantica, io voglio ricordare solo molto brevemente le cose piú importanti nei confronti della allitterazione, dell'assonanza e della rima vera e propria.

αα) L'*allitterazione*, in primo luogo, si trova sviluppata nel modo piú generale nell'antica poesia scandinava, di cui costituisce una base fondamentale, mentre l'assonanza e la rima finale si incontrano solo in certi generi di versi, sebbene non vi abbiano un ruolo secondario. Il principio dell'allitterazione, della rima di una sola lettera, è la rima piú incompleta, perché non richiede il ritorno di intere sillabe, ma tende solo alla ripetizione della stessa lettera ossia di quella iniziale. Perciò, data la debolezza di uniformità sonora che ne deriva, è necessario da un lato che siano usate a questo scopo solo quelle parole che possiedono già in sé e per sé nella loro sillaba iniziale un accento rilevante; e d'altra parte queste parole

non devono stare lontane le une dalle altre, se l'orecchio vuole ancora essere in grado di avvertire essenzialmente la loro eguaglianza iniziale. Per il resto, la lettera allitterante può essere sia una consonante semplice, che una consonante doppia o anche una vocale, ma le consonanti, conformemente alla natura della lingua in cui predomina la allitterazione, costituiscono la cosa principale. In base a queste condizioni è stata stabilita per la poesia islandese (Rask, *Il verso degli Islandesi*, traduzione di Mohnike, Berlino 1830, pp. 14-17) la regola principale che tutte le allitterazioni richiedono sillabe *accentate* la cui lettera iniziale non deve incontrarsi nello stesso rigo in altre parole principali che poggino l'accento sulla prima sillaba, mentre delle tre parole, di cui la prima lettera forma la rima, due devono stare nel primo rigo, mentre la terza, che dà la regola dell'allitterazione, deve stare all'inizio del secondo rigo. Inoltre, data l'astrattezza di questa consonanza di semplici lettere iniziali, vengono usate come allitterazione soprattutto le parole piú importanti per significato, cosicché neanche in questo caso manca del tutto una relazione fra il suono ed il senso delle parole. Ma passiamo oltre.

ββ) L'*assonanza*, in secondo luogo, non riguarda le lettere iniziali, ma viene già incontro alla rima, in quanto è una ripetizione assonante delle stesse lettere al centro o alla fine di diverse parole. Non occorre ora che queste parole assonanti costituiscano senz'altro la fine di un verso, ma possano trovarsi anche in altri punti; tuttavia però le sillabe finali dei righi entrano in un assonante riferimento reciproco per l'eguaglianza di singole lettere, a differenza dell'allitterazione che colloca la lettera allitterante all'inizio del verso. Questa assonanza compare nel suo sviluppo piú ricco presso i popoli romanzi, soprattutto presso gli spagnoli, la cui lingua cosí sonora si dimostra partico-

larmente adatta al ripetersi delle medesime vocali. In generale l'assonanza è, sí, limitata alle vocali, tuttavia essa può far risuonare sia vocali sia consonanti identiche come anche consonanti in associazione con una vocale.

γγ) Ciò che in tal modo allitterazione ed assonanza sono in grado di mettere in rilievo solo in modo incompleto, viene infine ad apparenza pienamente matura con la rima. Infatti con essa compare notoriamente, ad eccezione delle lettere iniziali, l'assonanza completa di intere radici che sono poste in una relazione esplicita di suono sulla base di questa eguaglianza. In tal caso non importa il numero delle sillabe; sia parole monosillabiche che bisillabiche e polisillabiche possono e devono essere poste in rima, per cui abbiamo sia la rima tronca che si limita ad una parola monosillabica, sia quella piana che giunge fino ad una bisillabica, sia, infine, la cosiddetta rima sdrucciola che si estende a tre o piú sillabe. Verso la prima rima propendono specialmente le lingue nordiche, verso la seconda quelle meridionali, quali l'italiano e lo spagnolo, mentre il tedesco e il francese se ne stanno piú o meno al centro. Rime maggiori di quelle trisillabiche si trovano solo in poche lingue.

La rima ha il suo posto alla fine del rigo, dove la parola rimata, quantunque non abbia sempre bisogno di concentrare in sé l'accento spirituale del significato, attira tuttavia a sé l'attenzione in rapporto al suono e fa cosí susseguire i singoli versi secondo la legge di un uniforme ritorno del tutto astratto della medesima rima, oppure, mediante la forma piú ricercata di un alternarsi regolare e di molteplici intrecci simmetrici di rime diverse, li unisce, li separa e li riferisce in rapporti molto vari, ora piú, ora meno vicini. In tale relazione le singole rime sembrano, per cosí dire, immediatamente trovarsi o fuggirsi e tuttavia cercarsi, dimodoché anche l'aspettazio-

ne dell'orecchio ora viene da esse senz'altro accontentata, ora stuzzicata, ingannata e tesa con un indugio piú lungo, ma alla fine sempre soddisfatta con un ordine e un ripetersi regolari.

Fra i *generi* particolari di poesia è specialmente la poesia *lirica*, a causa della sua interiorità e del suo esprimersi soggettivi, a servirsi a preferenza della rima; e con ciò lo stesso linguaggio viene da essa poesia reso musica del sentimento e simmetria melodica, non della misura e del movimento ritmico, bensí del suono in cui soprattutto l'interno ritrova una propria eco. Perciò appunto questo momo di usare la rima foggia una articolazione piú o meno semplice di *strofe*, ognuna delle quali costituisce per sé un tutto conchiuso; come p. es., i sonetti, le canzoni, il madrigale, le terzine sono appunto un gioco con suoni e risonanze sia sottile che pieno di sentimento. La poesia *epica* invece, quando mescola di meno il suo carattere con elementi lirici, si attiene maggiormente a un procedere uniforme nei suoi intrecci, senza conchiudersi in strofe; e di ciò possono darci un evidente esempio le terzine della *Divina Commedia* che Dante usa in quest'opera, a differenza delle sue canzoni liriche e dei suoi sonetti. Ma su questo punto non voglio piú entrare in particolari.

c) *L'unione di versificazione ritmica e rima*

Ma se noi abbiamo separato nel modo su indicato la versificazione ritmica dalla rima e le abbiamo *contrapposte* l'una all'altra, va chiesto, *in terzo luogo*, se non sia pensabile e se non ci sia realmente anche una *unione* di entrambe. Rispetto a questo punto importanti sono principalmente alcune lingue moderne, in cui infatti non si può negare una ripresa del sistema ritmico né, in una

certa misura, un'unione di questo con la rima. Se, p. es., ci fermiamo a considerare la nostra lingua materna, basta citare, rispetto al primo punto, Klopstock, che non volle saperne della rima e tanto nella poesa epica quanto in quella lirica seguí gli antichi con grande serietà e zelo instancabile. Egli è stato seguito da Voss e da altri, che hanno cercato di fissare leggi sempre piú stabili per questo trattamento ritmico della nostra lingua. Goethe invece non si trovava a suo agio di fronte alle sue antiche misure sillabiche e non senza ragione si chiese:

Steh uns diese weiten Folten
zu Gesichte wie den Alten? *

α) A questo riguardo mi limiterò a richiamarmi a quel che ho già detto prima intorno alla differenza fra lingue antiche e lingue moderne. La versificazione ritmica si basa sulla lunghezza e brevità *naturale* delle sillabe ed ha in ciò di per sé un saldo criterio di misura, che non può essere determinato o cambiato e fatto vacillare dall'accento spirituale. Le lingue moderne mancano invece di un simile criterio di misura, in quanto in esse solo l'*accento verbale* dovuto al significato può rendere lunga una sillaba di fronte alle altre a cui manca questa significanza. Ma questo principio di accentuazione non è adatto a compensare sufficientemente la lunghezza e brevità naturale, perché lascia appunto a sua volta incerte le lunghe e le brevi. Infatti la significanza piú accentuata di una parola può egualmente far passare a breve un'altra parola, che presa per sé ha un accento verbale, cosicché la misura su indicata diviene relativa. Per es., " tu ami " può essere uno spondeo, un giambo o un trocheo, a secondo la mag-

* Ci stanno queste ampie pieghe / Cosí bene come agli antichi?

giore o minore forza che deve essere attribuita in base al senso all'una o all'altra parola o ad entrambe. Si è cercato certo di ritornare anche nella nostra lingua alla quantità *naturale* delle sillabe e di stabilire per essa regole fisse, ma tali determinazioni, di fronte alla importanza prevalente assunta dal significato spirituale e dal suo accento rilevante, non si possono mandare ad effetto; e ciò del resto è implicito nella natura della cosa stessa. Infatti se la base deve essere costituita dalla misura naturale, la lingua non deve essersi ancora spiritualizzata nel modo in cui questo oggi avviene necessariamente. Ma se essa nel suo sviluppo è già salita a tale predominio del significato spirituale sul materiale sensibile, la determinazione fondamentale del valore delle sillabe non va presa dalla quantità sensibile stessa ma da ciò per cui le parole sono il mezzo significante. È in contrasto con la libertà senziente dello spirito lasciar fissare e configurare autonomamente per sé il momento temporale della lingua nella sua realtà oggettiva.

β) Con ciò non si vuole dire tuttavia che dobbiamo interamente bandire dalla nostra lingua il trattamento ritmico senza rima delle sillabe. Però è essenziale richiamarsi al fatto che non è possibile, in conformità alla natura dello sviluppo odierno delle lingue, raggiungere la plasticità del metro nella consistente maniera degli antichi. Bisogna perciò trovare il compenso nello sviluppo di un altro elemento, che in sé e per sé sia già di natura piú spirituale che non la fissa quantità naturale delle sillabe. Questo elemento è costituito dall'accento sia del verso che della cesura, i quali ora, invece di muoversi indipendentemente dall'accento verbale, coincidono con esso e quindi acquistano un rilievo piú significativo, sebbene piú astratto, giacché la varietà di quella triplice accentuazione che trovammo nella ritmica antica necessariamente va per-

duta con questo incontro reciproco. Per lo stesso motivo si possono felicemente imitare solo i ritmi degli antichi che colpiscono con piú forza l'orecchio, perché manca la fissa base quantitativa per differenze piú sottili e piú varie associazioni, mentre l'accentuazione piú pesante, per cosí dire, che qui compare come determinante, non ha in sé nessun mezzo per compensare ciò.

γ) Per quel che concerne infine l'*unione* reale del ritmico con la rima, anche essa può essere ammessa, se pure in misura ancora minore che non l'introduzione dell'antica metrica nella versificazione moderna.

αα) Infatti la prevalente differenza fra sillabe lunghe e sillabe brevi operata dall'accento verbale non è sempre un principio abbastanza *materiale* e non interessa ovunque l'orecchio dal lato sensibile fino al punto da rendere inutile, con il prevalere del lato spirituale della poesia, fare appello come completamento al suonare e risuonare di sillabe e parole.

ββ) Al contempo però, rispetto alla metrica, deve essere contrapposto alla sonorità della rima e alla sua forza un *contro*peso egualmente forte. Ma nella misura in cui *non* è la differenza naturale quantitativa delle sillabe e la sua *verietà* quella che deve dispiegarsi e predominare, si può giungere rispetto a questo rapporto temporale solo fino alla ripetizione *uniforme* della medesima misura, con cui la *battuta* incomincia ad affermarsi qui in una maniera ben piú forte di quanto non sia concesso nel sistema ritmico. Di tale natura sono, p. es., i nostri giambi e trochei tedeschi in rima, che, nel recitarli, siamo soliti scandire sottolineando le battute piú di quanto non avvenga per i giambi senza rima degli antichi, sebbene l'indugiarsi nelle cesure, il sottolineare singole parole da accentuare principalmente per il loro significato, ed il soffermarsi su di esse possano a loro volta produrre un compenso contro

l'eguaglianza astratta e quindi una varietà vivificatrice. Infatti la battuta nella poesia non può in genere essere fissata ed eseguita in modo cosí rigoroso come è richiesto nella maggior parte dei casi nella musica.

γγ) Ma se ora la rima già in generale deve unirsi solo con quei metri che presi per sé, a causa del loro semplice alternarvisi di lunghe e brevi e del costante ritorno di piedi eguali, non sviluppano abbastanza fortemente l'elemento sensibile, nelle lingue moderne trattate ritmicamente l'applicazione della rima nel caso della piú ricca misura delle sillabe mutuata dagli antichi, come ad es., per citare un solo caso, nella strofe alcaica e saffica, apparirebbe non solo come un sovrappiú, ma anche come una contraddizione insolubile. Infatti i due sistemi poggiano su principî opposti, ed il tentativo di riunirli nel modo su indicato li potrebbe collegare solo in questa *contrapposizione*, il che non produrrebbe altro che una contraddizione insolubile e quindi inammissibile. A questo riguardo l'uso della rima va consentito solo quando il principio della versificazione antica deve affermarsi in echi soltanto remoti e secondo trasformazioni essenziali originantisi dal sistema della rima.

Questi sono i punti essenziali che si possono stabilire per l'espressione poetica nella sua differenza dalla prosa in generale.

C. I diversi generi poetici

1. I due momenti principali secondo cui abbiamo fin qui esaminato la poesia sono stati da un lato il *poetico in generale* in relazione alla concezione, all'organizzazione dell'opera d'arte poetica e all'attività poetante soggettiva; e dall'altro l'*espressione* poetica nei confronti tanto delle

rappresentazioni che devono essere concepite in *parole* quanto dell'espressione *linguistica* e della *versificazione*.

Quel che a questo proposito dovemmo in primo luogo far valere, consisteva nel fatto che la poesia deve prendere come suo contenuto lo spirituale, ma nell'elaborarlo artisticamente non deve accontentarsi della configurabilità per l'intuizione sensibile, come fanno le arti figurative, né può fare sua forma la semplice interiorità che risuona solo per l'anima, o i pensieri ed i rapporti del pensiero riflessivo, ma deve invece tenersi nel mezzo fra gli estremi dell'intuibilità immediatamente sensibile e della soggettività del sentire e del pensare. Questo elemento medio della rappresentazione appartiene quindi all'uno e all'altro campo. Del pensiero possiede il lato della *universalità* spirituale che riunisce in una determinatezza semplice l'isolamento immediatamente sensibile; delle arti figurative resta al rappresentare la giustapposizione spaziale, indifferente. Infatti la rappresentazione si differenzia dal canto suo dal pensiero essenzialmente per il fatto di lasciar sussistere l'una accanto all'altra e senza rapporti le rappresentazioni particolari secondo il modo dell'intuizione sensibile, da cui essa trae il proprio punto di partenza, mentre il pensiero richiede ed arreca dipendenza reciproca delle determinazioni, reciproci rapporti, conseguenza di giudizi, sillogismi ecc. Perciò se il rappresentare *poetico* nei suoi prodotti artistici rende necessaria un'unità interna di tutti i particolari, questa unione tuttavia, a causa della labilità a cui l'elemento della rappresentazione in generale non può sottrarsi, può restare nascosta e appunto perciò mettere quindi in grado la poesia di manifestare un contenuto in una compenetrazione organicamente viva dei singoli lati e delle singole parti con apparente loro autonomia. Con ciò alla poesia è possibile di volgere il contenuto scelto ora verso il lato del

pensiero, ora verso il lato dell'esterno dell'apparenza, e quindi di non escludere da sé né i piú sublimi pensieri speculativi della filosofia né l'esistenza naturale esterna: e ciò tuttavia a condizione che né quei pensieri vengano esposti sotto forma di ragionamento o di deduzione scientifica, né quest'esistenza ci venga presentata nel suo esserci insignificante. Infatti anche la poesia deve darci un mondo completo, la cui essenza sostanziale si dispieghi artisticamente, nel modo piú ricco, proprio nella sua realtà esterna di azioni, eventi umani ed effusioni del sentimento.

2. Ma questa esplicazione acquista la sua esistenza sensibile, come abbiamo visto, non nel legno, nel marmo, o nel colore, ma soltanto nella lingua, di cui la versificazione, l'accentuazione ecc. divengono, per cosí dire, i gesti del discorso con cui il contenuto spirituale guadagna una esistenza esterna. Ora, se noi chiediamo dove dobbiamo cercare, per cosí dire, la *sussistenza materiale* di queste estrinsecazioni, il parlare non esiste, come le opere delle arti figurative, per sé, indipendentemente dal soggetto artistico, ma è unicamente l'*uomo vivente* stesso, l'individuo parlante, a fare da base alla realtà e alla presenza sensibile di un prodotto poetico. Le opere di poesia devono essere tradotte in parole, cantate, recitate, rappresentate da soggetti viventi proprio come le opere musicali. È vero che siamo abituati a leggere poesie epiche e liriche e a udir recitate e a vedere accompagnate da gesti solo quelle drammatiche; ma la poesia secondo il suo concetto è essenzialmente *sonora*, e questa sonorità, se essa vuol presentarsi *completamente* come arte, le deve mancare tanto meno in quanto è l'unico lato secondo cui essa viene in connessione reale con l'esistenza esterna. Infatti le lettere stampate o scritte esistono certo anche esternamen-

te, ma solo come segni indifferenti di suoni e parole. Ora, se pure noi abbiamo considerato prima le parole come parimenti dei meri mezzi di designazione delle rappresentazioni, la poesia però per lo meno configura l'elemento temporale ed il suono di questi segni, elevandoli cosí ad essere un materiale compenetrato dalla vitalità spirituale di ciò di cui sono segni. La stampa trasforma invece anche questa animazione in una visibilità che, presa per sé, è del tutto indifferente e non piú connessa con il contenuto spirituale, mentre poi, invece di darci realmente la parola risuonante e la sua esistenza temporale lascia alla nostra abitudine il compito di trasformare quel che si vede nell'elemento della durata temporale e del suono. Quindi, se noi ci accontentiamo della semplice lettura, questo avviene sia per la facilità con cui ci rappresentiamo in parole quello che leggiamo, sia per la ragione che la poesia è l'unica fra tutte le arti ad essere già compiuta, in tutti i suoi lati piú essenziali, nell'elemento dello spirito, l'unica che non porta a coscienza la cosa principale né con l'intuizione sensibile né con l'udito. Ma proprio a causa di questa spiritualità la poesia in quanto arte non *deve* interamente cancellare da sé il lato della sua estrinsecazione reale, se non vuole giungere alla stessa incompletezza in cui, p. es., un semplice disegno si trova di fronte al quadro di un grande colorista.

3. Ora, come totalità dell'arte che non è piú legata per l'unilateralità del suo materiale esclusivamente ad un genere particolare di esecuzione, la poesia costituisce a sua forma determinata i diversi modi di produzione artistica in genere, per cui la *base della suddivisione* dell'articolazione dei *generi poetici* deve esser ricavata solo dal concetto *universale* del manifestare artistico.

A) A tale riguardo, in primo *luogo*, da un lato è la forma della realtà esterna quella in cui la poesia presenta

alla rappresentazione interna la totalità sviluppata del mondo spirituale, ripetendo in sé cosí il principio dell'arte figurativa, che rende intuibile la cosa nella sua oggettività. D'altro lato, la poesia dispiega queste immagini scultoree della rappresentazione come determinate dall'agire umano e divino, cosicché tutto quel che accade, per un verso si origina da potenze umane o divine eticamente autonome, e per l'altro esperimenta una reazione ad opera di ostacoli esterni, divenendo nella sua apparenza esterna un *avvenimento* in cui l'argomento procede liberamente per sé, mentre il poeta si ritrae. Conchiudere e completare tali avvenimenti è compito della poesia *epica*, nella misura in cui essa narra poeticamente sotto forma di un ampio svolgimento un'azione in sé totale ed insieme i caratteri da cui questa si origina con dignità sostanziale o in avventuroso intreccio con accidenti esterni; e cosí la poesia epica mette in rilievo l'*oggettivo* stesso nella sua oggettività. Questo mondo oggettivato per l'intuizione ed il sentire spirituali non viene ora presentato dal *cantore come* se fosse una sua propria rappresentazione e viva passione, ma è al contrario il *rapsodo* a recitarlo meccanicamente a memoria in un metro che è anch'esso uniforme, piú vicino al meccanico, e che scorre agevolmente e con calma. Infatti quel che egli racconta deve apparire come una realtà per sé conchiusa e remota da lui come soggetto, sia per il contenuto che per la manifestazione, e con essa egli non deve trovarsi in un'unione compiutamente soggettiva né rispetto all'argomento né rispetto all'esposizione.

B) *In secondo luogo*, il lato opposto rispetto alla poesia epica è costituito dalla *lirica*. Il suo contenuto è il soggettivo, il mondo interno, l'animo che riflette, che sente, e che, invece di procedere ad azioni, si arresta al contrario presso di sé come interiorità e può quindi prendere come

unica forma e meta ultima l'*esprimersi* del soggetto. Qui non vi è dunque alcuna totalità sostanziale che si sviluppi come accadere esterno, ma sono invece l'intuizione, il sentimento, la riflessione isolati della soggettività che entra in se stessa, a comunicare anche quel che è piú sostanziale e oggettivo come cosa propria, come *propria* passione, disposizione o riflessione e come loro prodotto attuale. Nella sua esposizione *esterna* questo adempimento e movimento interno non deve ora essere un parlare cosí meccanico quale basta per il recitativo epico e da questo è anzi richiesto. Al contrario il cantore deve palesare le rappresentazioni e le riflessioni dell'opera d'arte lirica come un adempimento soggettivo di se stesso, come un qualcosa che è sentito come proprio. Ed essendo l'*interiorità* quella che deve animare l'esposizione, la sua espressione si volgerà principalmente al lato musicale e renderà tanto necessaria quanto ammessa una molteplice modulazione della voce, del canto, dall'accompagnamento strumentale e cosí via.

C) Il *terzo* genere di manifestazione unisce, infine, i due generi precedenti in una nuova totalità, in cui noi ci troviamo davanti sia uno svolgimento obiettivo che il suo originarsi dall'interno di individui, dimodoché l'*oggettivo* si manifesta come appartenente al *soggetto*, mentre il soggettivo, all'inverso, viene portato ad intuizione da un lato nel suo passare all'estrinsecazione reale, dall'altro nello scioglimento che la passione arreca come risultato necessario del proprio agire. Qui dunque ci si stende dinanzi, come nell'epico, un'azione con le sue lotte e il suo risultato, potenze spirituali si esprimono e si combattono, avvengono casi che dan luogo ad intrecci, e l'operare umano entra in rapporto con l'operare di un fato che tutto determina o di una provvidenza che guida e governa il mondo; l'azione però non si svolge dinanzi al

nostro occhio interno nella forma soltanto esterna del suo accadere reale come un fatto passato che rivive solo per mezzo del racconto; la vediamo invece scaturire attuale dalla volontà particolare, dall'eticità o meno dei caratteri individuali che perciò divengono centro secondo un principio *lirico*. Al contempo gli individui non si manifestano solo secondo il loro *interno* come tale, ma appaiono volti a portare ad effetto la loro passione tesa a dei fini, e quindi commisurano, nella stessa guisa della poesia epica che mette in rilievo il sostanziale nella sua consistenza, il valore di quelle passioni e di quei fini ai rapporti oggettivi e alle leggi razionali della realtà concreta, per affrontare il loro destino sulla base del criterio di misura dato da questo valore e dalle circostanze entro cui l'individuo è deciso ad effettuarsi. Questa oggettività che nasce dal soggetto, cosí come questo soggettivo che perviene a manifestazione nella sua realizzazione e nella sua validità oggettiva, è lo spirito nella sua totalità e dà, come *azione*, la forma e il contenuto della poesia *drammatica*. Ora, essendo questo tutto concreto oggettivo in se stesso in misura pari al suo portarsi ad apparenza nella propria realtà esteriore, avviene che nei riguardi del manifestare poetico, e al di là della visiva evidenziazione pittorica della località ecc., entra qui in giuoco, rispetto a ciò che è propriamente poetico, l'*intera* persona di colui che espone, cosicché il materiale dell'estrinsecazione è lo stesso uomo *vivente*. Infatti nel dramma da un lato il carattere deve esprimere come suo quel che esso porta nel suo interno, cosí come avviene per la lirica, ma dall'altro esso si mostra operante come soggetto intero, nella sua esistenza reale, di contro ad altri soggetti ed è con ciò attivo verso l'esterno. Al che segue immediatamente il gesto il quale, al pari del parlare, è una lingua dell'interno ed esige un trattamento artistico. Già la poesia lirica tende a ripartire

i diversi sentimenti fra differenti cantanti e a dispiegarsi in scene. Ora nel drammatico il sentimento soggettivo perviene al contempo all'estrinsecazione dell'azione, rendendo cosí necessaria l'intuibilità sensibile dei gesti, mediante i quali l'universalità della parola è piú direttamente concentrata intorno alla personalità dell'espressione, e piú determinatamente individualizzata e completata con l'atteggiamento, la mimica, la gesticolazione ecc. Ora, se il gesto è spinto artisticamente ad un tale grado dell'espressione da potere far a meno della lingua, sorge la pantomima che fa allora divenire il movimento ritmico della *poesia* un movimento ritmico e pittorico delle *membra* e in questa musica plastica dell'atteggiamento e movimento del corpo anima e vivifica in danza la fredda e quieta opera scultorea, per unire in tal modo in sé musica e plastica.

I. *La poesia epica*

L'epos, la parola, la leggenda, dice in generale quale sia la cosa che viene trasformata in parole, e richiede un contenuto in sé autonomo, per esprimere *che* tale contenuto è *come* esso è. È l'oggetto come oggetto nei suoi rapporti ed avvenimenti, nella vastità delle circostanze e del loro sviluppo, è l'oggetto in tutta la sua esistenza a dover venire a coscienza.

Per questi rispetti indicheremo *in primo luogo* il carattere *generale* dell'epica.

In secondo luogo, indicheremo i punti *particolari* che hanno speciale importanza nell'epica vera e propria e

in terzo luogo, indicheremo alcuni particolari modi di trattazione che si sono realizzati in *singole* opere epiche, entro lo sviluppo storico di questo genere letterario.

a) *Epigrammi, sentenze e poemi didascalici*

La forma piú semplice della manifestazione epica, epperò ancora unilaterale ed incompleta nella sua astratta concentrazione, consiste nel mettere in rilievo, traendolo dal mondo concreto e dalla ricchezza di fenomeni mutevoli, quel che è in se stesso fondato e necessario, e nell'esprimerlo per sé, concentrato a parola epica.

α) L'esame di questo genere di manifestazione può iniziarsi con l'epigramma, nella misura in cui esso rimane realmente un *epi*gramma, un'*in*scrizione su colonne, arredi, monumenti, doni ecc. e indica qualcosa quasi con mano spirituale, inquantoché con le parole scritte sull'oggetto illustra qualcosa che è già di per sé plastico, esistente in un luogo, presente al di fuori del discorso. In tal caso l'epigramma dice semplicemente quel che *questa* cosa è. L'uomo non esprime ancora il suo concreto Io, ma si guarda intorno ed aggiunge in sintesi un chiarimento, riguardante il nucleo della cosa stessa, all'oggetto, al luogo che egli ha sensibilmente dinanzi e che attrae il suo interesse.

β) Il secondo ulteriore passo va da noi cercato nel fatto che lo sdoppiamento dell'oggetto nella sua realtà esterna e nell'iscrizione viene cancellato, in quanto la poesia esprime la propria rappresentazione della cosa senza la presenza sensibile dell'oggetto. Rientrano qui, p. es., le *sentenze* degli antichi: cioè le massime morali che racchiudono in sintesi ciò che è piú forte della cosa sensibile, piú duraturo, piú generale che non il monumento ricordante un fatto determinato, piú indistruttibile dei doni votivi, delle colonne, dei templi: i doveri dell'esistenza umana, la saggezza della vita, l'intuizione di ciò che nello spirituale

costituisce le salde basi e i vincoli solidi fra gli uomini riguardo all'agire ed al sapere. In questo genere di concezione il carattere epico risiede nel fatto che tali sentenze non si presentano come sentimento soggettivo e riflessione semplicemente individuale, ed anche nei riguardi dell'impressione che possono fare non si volgono al sentimento con il fine di commuovere o di interessare il cuore, ma chiamano a coscienza ciò che è sostanziale per l'uomo, in quanto dovere, in quanto onore, in quanto è ciò che si conviene. L'antica elegia greca ha in parte questo tono epico; cosí, p. es., di Solone c'è pervenuto qualcosa di tale natura, che facilmente assume tono e stile parenetico: esortazioni, avvertimenti riguardanti la vita in comune nello stato, le leggi, l'eticità ecc. Anche le massime auree che portano il nome di Pitagora rientrano in questo campo. Ma si tratta sempre di generi ibridi che sorgono per il fatto che il tono di un genere letterario determinato, pur essendo fissato in generale, data l'incompletezza dell'oggetto, non può giungere a perfetto sviluppo, ma corre il pericolo di prendere il tono di un altro genere, in tal caso della lirica.

γ) Queste massime, quali qui ho indicato, possono, *in terzo luogo*, disporsi, fuori dalla loro particolarità frammentaria e dal loro autonomo isolamento, in un tutto piú grande, e conchiudersi in una totalità che è senz'altro di natura *epica*, giacché l'unità della coesione ed il centro vero e proprio non sono dati da uno stato d'animo semplicemente lirico o da un'azione drammatica, ma da una determinata cerchia reale di vita, la cui natura essenziale deve essere portata a coscienza sia in generale che nei confronti delle sue tendenze, dei suoi lati, dei suoi eventi, dei suoi doveri particolari ecc. In conformità al carattere di tutta questa fase epica, che presenta il permanente e l'universale come tale e lo pre-

senta insieme con un fine altamente etico di ammonimento, insegnamento ed esortazione ad una vita in sé eticamente consistente, tali prodotti acquistano un tono *didattico*. Essi però, per la novità delle loro massime, per la freschezza della loro concezione di vita e l'ingenuità delle considerazioni, restano molto lontani dall'insipidezza dei poemi didascalici di epoche successive; e, poiché lasciano lo spazio necessario anche all'elemento descrittivo, offrono la piena prova che il tutto, sia della dottrina che della descrizione, è immediatamente scaturito dalla realtà stessa colta e rivissuta nella sua sostanza. Come esempio diretto voglio citare soltanto le *Opere e i Giorni* di Esiodo, il cui modo originale di ammaestrare e descrivere è dal punto di vista poetico fonte di gioia in modo ben diverso della piú fredda eleganza, erudizione e conseguenzialità sistematica dei poemi di Virgilio sull'agricoltura.

b) *Poemi didattico-filosofici, cosmogonie e teogonie*

I generi su indicati degli epigrammi, sentenze e poemi didascalici prendono ad argomento campi *particolari* della natura o dell'esistenza umana, per portare a rappresentazione in succinte parole in modo piú isolato o piú comprensivo quel che in questo o in quello oggetto, in questa o in quella circostanza o campo, è il contenuto senza tempo e ciò che veramente è; ed egualmente essi cercano di operare anche praticamente, servendosi dell'organo della poesia, stretto essendo ancora l'intreccio di poesia e realtà. Di fronte ad essi vi è una *seconda* cerchia, in parte piú profonda ed in parte meno preoccupata di ammaestrare e migliorare. Possiamo collocare qui le cosmogonie e le teogonie e anche quegli antichissimi prodotti della filosofia che non sono stati ancora in grado di liberarsi interamente dalla forma poetica.

α) Così, p. es., l'esposizione della filosofia eleatica risulta ancora di natura poetica nei poemi di Senofane e di Parmenide, e specialmente in quest'ultimo, nell'esordio della sua opera filosofica. Il contenuto qui è l'Uno, il quale di contro a quel che è sottoposto al divenire, ai fenomeni particolari e singoli, è l'immutabile e l'eterno. Niente di particolare deve più dare soddisfazione allo spirito che aspira alla verità e dapprima si porta a coscienza pensante questa verità nella sua più astratta unità e consistenza. Riempito dalla grandezza di questo oggetto e alle prese con la sua grandiosità, il volo dell'anima prende a dirigersi verso la lirica, sebbene l'intera esplicazione delle verità penetranti nel pensiero porti in sé un carattere puramente oggettivo e quindi epico.

β) *In secondo luogo*, nelle cosmogonie il contenuto è dato dal *divenire* delle cose, prima di tutto della natura, dall'urgere e lottare delle attività che regnano in essa; e ciò porta la fantasia poetica a manifestare in un modo già più concreto e più ricco l'accadere delle cose sotto forma di fatti ed eventi, in quanto l'immaginazione personifica in modo più o meno determinato le forze naturali esplicantisi in cerchie e produzioni diverse, e simbolizzandole le riveste della forma di eventi e azioni umane. Questo genere di contenuto e manifestazione epica appartiene specialmente alle religioni naturalistiche dell'Oriente; e innanzitutto la poesia indiana è stata altamente feconda nell'inventare e descrivere tali rappresentazioni, spesso selvagge e sfrenate, intorno all'origine del mondo e alle potenze che in esso operano.

γ) *In terzo luogo*, una cosa analoga avviene nelle teogonie, le quali hanno il loro giusto posto specialmente quando da un lato i singoli e molti dèi non devono avere come contenuto più diretto della loro potenza e della loro produzione esclusivamente la vita naturale, e dall'altro

non è un *solo* Dio a creare dal pensiero e dallo spirito il mondo, in un geloso intollerante monoteismo. Unicamente la concezione religiosa greca conserva questo bel centro, ed essa trova un'inesauribile materia di teogonie nell'emergere della stirpe di Zeus dalla indocilità delle prime forze naturali ed insieme nella lotta contro queste forze primitive: si tratta di un divenire e di un combattere che in effetti è la genesi tutta concreta degli dèi eterni della poesia stessa. L'esempio piú noto di tali rappresentazioni epiche è dato dalla teogonia a noi pervenuta sotto il nome di Esiodo. In essa tutto l'accadere acquista già completamente la forma di avvenimenti umani, e tanto meno resta soltanto simbolica, quanto piú gli dèi chiamati ad un dominio spirituale acquistano la libertà di avere ora anche la forma di individualità spirituali corrispondente alla loro essenza, per cui sono autorizzati ad agire e ad essere manifestati come uomini.

Ma a questo genere epico manca ancora, da un lato, la *conclusione* autenticamente poetica. Infatti le gesta e gli eventi che tali poemi possono narrare, pur essendo una successione in sé necessaria di casi ed avvenimenti, non sono però un'azione individuale che nasca da un *unico* centro ed in esso cerchi la propria unità e conchiusione. Dall'altro, il contenuto per sua natura non offre qui la visione di una *totalità* in sé compiuta, in quanto manca essenzialmente della realtà umana vera e propria che è la sola a dover fornire la materia veramente concreta per l'opera delle potenze divine. Perciò la poesia epica, per pervenire alla sua forma compiuta, deve liberarsi anche da queste insufficienze.

Ciò avviene in quell'ambito che possiamo indicare con il nome di *epopea* vera e propria. Nei generi precedenti, che di solito vengono trascurati, vi è certo pure un tono epico, ma il loro contenuto non è ancora concretamente poetico. Infatti massime morali e filosofemi particolari si arrestano, riguardo al loro argomento specifico, al generale. L'autentico poetico, invece, è lo spirituale concreto in forma individuale; e l'epos, in quanto ha ad argomento quel che è, ha a suo oggetto lo svolgersi di una azione che deve pervenire ad intuizione in tutta l'ampiezza delle sue circostanze e rapporti, come ricco avvenimento connesso con il mondo in sé totale di una nazione e di un'epoca. L'intera concezione del mondo e oggettività di uno spirito di popolo, presentata come evento reale nella sua forma oggettivantesi, costituisce perciò il contenuto e la forma di quel che è propriamente epico. Appartengono a questa totalità da un lato la coscienza religiosa di ogni profondità dello spirito umano, dall'altra l'esistenza concreta, la vita politica e familiare, giú giú fino ai modi, ai bisogni e ai mezzi di soddisfacimento dell'esistenza esterna. E tutto ciò è vivificato dall'epos mediante una stretta concrezione con gli individui, giacché per la poesia l'universale ed il sostanziale esistono solo sotto forma di presenza vivente dello spirito. Questo mondo totale e nello stesso tempo raccolto in modo del tutto individuale deve poi procedere nella sua realizzazione con calma, senza che esso da un punto di vista pratico o drammatico corra in fretta verso la meta e il risultato dei fini, cosicché noi al contrario possiamo indugiare in ciò che si svolge e immergerci nei singoli quadri del cammino e goderli in tutti i particolari. Con ciò l'intero corso della manifestazione assume nella sua oggetti-

vità reale la forma di una successione esteriore, la cui base e i cui limiti devono però essere contenuti nell'interno e nell'essenziale del determinato argomento epico e soltanto non sono messi in rilievo esplicitamente. Perciò, anche se il poema epico diviene troppo prolisso, e piú debole è la connessione, a causa della autonomia relativamente maggiore delle parti, non bisogna credere che il poema possa essere recitato indefinitamente, perché esso, come ogni altra opera d'arte, deve poeticamente conchiudersi in un tutto in sé organico, che però procede con calma oggettiva, affinché possano interessarci i dettagli stessi e le immagini della vivente realtà.

α) L'opera epica come tale originaria totalità è la saga, il Libro, la Bibbia di un popolo, ed ogni nazione grande ed importante possiede questi libri assolutamente primi, in cui è espresso per essa quel che è il suo spirito originario. Ecco perché questi monumenti non sono nulla di meno che le fondamenta vere e proprie della coscienza di un popolo, e sarebbe interessante fare una raccolta di queste Bibbie epiche. Infatti la serie delle epopee, quando non sono raffazzonature posteriori, ci mostrerebbe una galleria degli spiriti di popolo. Ma né tutte le Bibbie hanno la forma poetica di epopee, né tutti i popoli che alle loro credenze piú sacre riguardo alla religione e la vita mondana hanno dato la forma di comprensive opere d'arte epiche posseggono libri sacri fondamentali. L'*Antico Testamento*, ad es., contiene certo molti racconti leggendari e molte storie reali come anche pezzi poetici intercalati, ma nell'insieme non è un'opera d'arte. Egualmente il nostro *Nuovo Testamento* come pure il *Corano* si limitano principalmente al lato religioso, di cui il restante mondo dei popoli è poi una successiva conseguenza. Invece i greci, che hanno nei poemi di Omero una Bibbia poetica, mancano di libri sacri quali noi tro-

viamo presso gli indiani e i parsi. Ma là dove ci imbattiamo in epopee originarie, dobbiamo distinguere in modo essenziale i libri poetici fondamentali dalle posteriori opere d'arte classiche di una nazione, le quali non ci danno piú una visione totale dell'intero spirito popolare, ma lo riflettono in modo piú astratto e solo rispetto a determinate direzioni. Cosí, p. es., la poesia drammatica degli indiani o le tragedie di Sofocle non ci danno un'immagine cosí totale come il *Ramayana* ed il *Mahabharata* oppure l'*Iliade* e l'*Odissea*.

β) Ora, in quanto nell'epos vero e proprio si esprime per la prima volta in modo poetico la coscienza ingenua di una nazione, il poema autenticamente epico cade essenzialmente in quell'epoca di mezzo in cui un popolo è uscito dall'ottusità e lo spirito si è in sé già tanto rafforzato da produrre il proprio mondo e da sentirsi in esso a suo agio, ma d'altro canto tutto quel che piú tardi diverrà saldo dogma religioso o legge morale e civile rimane disposizione d'animo ancora interamente vivente ed inseparata dall'individuo singolo come tale, mentre anche la volontà ed il sentimento non si sono ancora reciprocamente scissi.

αα) Infatti, quando l'Io individuale si separa dal tutto sostanziale della nazione e dalle condizioni, modi di sentire, gesta e destini di essa, cosí come quando l'uomo si scinde in sentimento e volontà, accade che, in luogo della poesia epica, è da un lato la poesia lirica, e dall'altro quella drammatica a pervenire al loro piú maturo sviluppo. Ciò avviene compiutamente nell'epoche tarde di un popolo, quando le determinazioni universali che devono guidare l'uomo nel suo agire non fanno parte piú dell'animo in sé totale e del modo di sentire, ma appaiono già in modo autonomo come una condizione giuridica e legale divenuta per sé stabile come un ordinamento prosai-

co delle cose, come costituzione politica, prescrizioni morali e di altro genere. In tal caso gli obblighi sostanziali si ergono dinanzi all'uomo come una necessità esterna, a lui non immanente, che lo costringe a rispettarli. Di fronte ad una tale realtà per sé già compiuta l'animo diviene allora per un lato un mondo, parimenti per sé essente, di concezioni, riflessioni e sentimenti soggettivi, il quale non perviene ad azione ed esprime *liricamente* il suo indugiare in sé, il suo avere a che fare solo con l'interno individuale; dall'altro, la passione pratica si eleva a cosa principale e cerca di rendersi autonoma con l'agire, in quanto sottrae alle circostanze esterne, all'accadere e agli avvenimenti, il diritto all'autonomia epica. Questa solidità individuale dei caratteri e dei fini, sempre piú rinforzantesi nei confronti dell'agire, conduce poi a sua volta alla poesia *drammatica*. Ma l'epos richiede ancora quella unità immediata di sentimento e azione, di fini interni conseguentemente effettuantisi e di casi ed eventi esterni; unità che nella sua originarietà indivisa esiste solo nei primi periodi della vita nazionale e della poesia.

ββ) Ma noi non dobbiamo rappresentarci le cose come se un popolo nella sua epoca eroica come tale, che è la patria del suo epos, possedesse già l'arte di descrivere poeticamente se stesso. Infatti una cosa è una nazionalità in sé poetica nella sua esistenza reale, ed un'altra la poesia come coscienza rappresentante di argomenti poetici e come manifestazione artistica di un simile mondo. Il bisogno di esternarvisi come *rappresentazione*, la formazione dell'arte, compare necessariamente piú tardi che non la vita e lo spirito stesso che si trova spontaneamente a suo agio nella sua immediata esistenza poetica. Omero ed i poemi che portano il suo nome sono di molti secoli posteriori alla guerra troiana, che è un fatto tanto reale quanto per me Omero è una persona storica. Analogamente Os-

sian, supponendo che i poemi che gli sono attribuiti siano veramente suoi, canta un passato eroico il cui splendore scomparso provoca il bisogno di un ricordo e di una configurazione poetica.

γγ) Nonostante questa separazione, deve però sussistere pur sempre una stretta connessione fra il poeta ed il suo argomento. Egli deve collocarsi ancora interamente in questi rapporti, in questi modi di vedere, in questa fede determinata, e all'oggetto che costituisce ancora la sua realtà sostanziale deve avere da aggiungere solo la coscienza poetica, l'arte della manifestazione. Se manca invece l'affinità fra la fede reale, la vita e le rappresentazioni usuali, che il presente imprime nel poeta, e gli avvenimenti che egli descrive epicamente, allora necessariamente il suo poema diviene in se stesso scisso e disparato. Infatti entrambi i lati, il contenuto, il mondo epico che deve venire a manifestazione ed il restante mondo indipendente della coscienza e del rappresentare poetici sono di natura spirituale ed hanno in sé un principio determinato che dà loro tratti di carattere particolari. Ora, se lo spirito artistico è essenzialmente un altro da quello con cui la realtà nazionale descritta e il fatto acquistarono la loro esistenza, ne sorge una scissione che si presenta a noi subito come inadeguata e come fonte di disturbo. Infatti da un lato noi vediamo allora scene di una condizione del mondo trascorsa, e dall'altro forme, disposizioni d'animo, modi di considerare di un presente diverso da essa, per opera dei quali i prodotti di quella fede passata divengono entro questa evoluta riflessione una cosa fredda, una superstizione e un vuoto ornamento di un meccanismo semplicemente poetico, che manca di tutta l'anima originaria della propria vitalità.

γ) Questo ci conduce ad esaminare l'atteggiamento

che deve assumere il soggetto poetante nella poesia propriamente epica.

αα) Benché l'epos debba essere di natura obiettiva, debba essere la manifestazione oggettiva di un mondo in sé stesso fondato e realizzato in base alla propria necessità, mondo al quale il poeta è ancora vicino con il suo modo di rappresentare e con il quale si sa identico, tuttavia l'opera d'arte che manifesta tale mondo è e resta il *libero prodotto* dell'individuo. A questo proposito possiamo ancora una volta ricordare la grande frase di Erodoto, che "Omero ed Esiodo hanno creato ai greci i loro dèi." Già questo libero ardire creativo che Erodoto attribuisce ai due poeti epici ci offre un esempio del fatto che le epopee, se pure devono essere antiche in un popolo, non devono però descrivere la condizione piú antica. Infatti quasi ogni popolo nei suoi primi inizi ha piú o meno avuto dinanzi una civiltà straniera, un culto importato che s'è lasciato imporre; infatti la servitú, la superstizione, la barbarie dello spirito consistono proprio nel fatto che quel che è piú alto, invece di essere sentito come qualcosa in cui ci si trova a proprio agio, viene appreso come qualcosa di estraneo e di non proveniente dalla propria coscienza nazionale ed individuale. Cosí, p. es., gli indiani dovettero certamente compiere piú di una grande rivoluzione nelle loro rappresentazioni religiose e in altre loro condizioni, prima di giungere all'epoca delle loro grandi epopee; anche i greci, come già abbiamo visto, ebbero da trasformare elementi egiziani, frigi e dell'Asia Minore; i Romani si trovarono dinanzi ad elementi greci, i barbari dell'epoca delle invasioni dinanzi ad elementi romani e cristiani e cosí via. Solo quando il poeta con libero spirito scuote tale giogo, ritrova fiducia in se stesso, onora degnamente il proprio spirito, e quando scompare quindi l'offuscamen-

to della coscienza, solo allora l'epoca dell'epos vero e proprio può avere inizio: giacché, d'altro lato, i tempi di un culto divenuto astratto, di elaborati dogmi, di principî morali e politici saldi sono già a loro volta andati al di là di quel che è concretamente autoctono. Invece il poeta autenticamente epico resta interamente a suo agio nel suo mondo, nonostante l'autonomia del creare, sia in relazione alle potenze universali, alle passioni ed ai fini che si mostrano operanti nell'interno degli individui, come anche in rapporto a tutti i lati esterni. Cosí, p. es., Omero ha parlato del suo mondo come mondo a lui familiare, e dove altri si sentono di casa anche noi lo siamo, perché vi guardiamo la verità, lo spirito, che vive nel proprio mondo ed in esso ha *se stesso*, e noi ci sentiamo a nostro sereno agio, perché lí vi è il poeta stesso con tutto il uo spirito e la sua sensibilità. Questo mondo può trovarsi ad un gradino inferiore di *sviluppo* e di evoluzione, ma esso resta sempre nella fase della poesia e della bellezza immediata, cosicché riconosciamo, intendiamo, rispetto al contenuto, tutto ciò che i bisogni superiori e quel che è propriamente umano richiedono — l'onore, la disposizione d'animo, il sentimento, il consiglio, gli atti di ogni eroe — e possiamo nella loro descrizione particolareggiata godere queste figure come alte e ricche di vita.

ββ) Ma il poeta, per amore dell'oggettività del tutto, deve come *soggetto* retrocedere dinanzi al suo *oggetto* e sparire in esso. Solo il prodotto, e non il poeta, appare; e pur tuttavia quel che viene espresso nel poema è cosa sua; egli lo ha sviluppato nella sua intuizione, vi ha trasferito la sua anima, la pienezza del suo spirito, benché non risulti esplicitamente che egli ha fatto questo. Cosí nell'*Iliade*, p. es., noi vediamo interpretare gli avvenimenti ora da Calcante ora da Nestore, eppure si tratta

sempre di spiegazioni date dal poeta; anzi perfino quel che accade nell'interno degli eroi viene da lui spiegato obiettivamente come un intervento degli dèi: ad Achille irato appare Atena che lo esorta alla ragionevolezza. È il poeta che ha fatto ciò, ma giacché l'epos presenta non il mondo interno del soggetto poetante, bensí la cosa stessa, il soggettivo della produzione deve essere posto in secondo piano esattamente nella stessa misura in cui il poeta si immerge completamente nel mondo che egli svolge dinanzi ai nostri occhi. Per questo aspetto il grande stile epico consiste nel fatto che l'opera sembra che si canti da sé e si presenta come autonoma senza avere in testa il nome dell'autore.

γγ) Tuttavia il poema epico come opera d'arte reale può nascere solo da *un* individuo. Infatti, benché un epos esprima ciò che riguarda l'intera nazione, a poetare non è un popolo nel suo insieme ma solo singoli individui. È vero che lo spirito di un'epoca, di una nazione è la causa sostanziale, operante; questa però viene a realtà come opera d'arte solo quando si concentra nel genio individuale di *un* poeta, che allora porta a coscienza ed esegue come propria intuizione e propria opera questo spirito universale ed il contenuto di esso. Infatti poetare è creazione spirituale e lo spirito esiste solo come singola coscienza e autocoscienza reale. Se un'opera esiste già in un tono determinato, ciò certo diviene qualcosa di dato, cosicché anche altri sono allora in condizione di ripetere lo stesso o un analogo tono, cosí come noi oggi sentiamo centinaia e centinaia di poesie di ispirazione goethiana. Molti pezzi cantati nel medesimo tono non costituiscono però ancora un'opera unitaria, che può scaturire solo da un *unico* spirito. Questo è un punto che è importante specialmente nei riguardi dei poemi omerici e dei *Nibelunghi*, inquantoché per quest'ultimi non può essere dimo-

strata con sicurezza storica l'esistenza di un determinato autore, e per l'*Iliade* e l'*Odissea* è nota l'opinione secondo cui Omero come questo determinato *unico* poeta del tutto non è mai esistito, ma singoli autori avrebbero prodotto le singole parti, che poi sarebbero state unificate in queste due maggiori opere. Di fronte a questa affermazione va chiesto prima di tutto se quei poemi costituiscano ognuno per sé un tutto epico organico oppure, secondo l'opinione che si va diffondendo, manchino di una fine ed un inizio necessari, cosicché avrebbero potuto proseguire all'infinito. Certo i canti omerici non hanno la connessione concisa delle opere drammatiche, ma sono per loro natura di un'unità piú debole, cosicché, dovendo ogni parte essere ed apparire autonoma, essi hanno subíto molte interpolazioni e diversi mutamenti; tuttavia essi costituiscono senz'altro una totalità epica vera, interiormente organica, e un simile tutto può essere fatto solo da *una* persona. L'idea che i poemi omerici siano senza unità e risultino dal semplice accostamento di rapsodie diverse composte in tono simile, è una barbara idea antiartistica. Ma questa opinione, se vuole solo significare che il poeta come soggetto deve sparire di fronte alla sua opera, merita la lode piú alta, perché essa significa allora nient'altro se non che in queste opere non si può riconoscere nessuna maniera soggettiva di rappresentare e di sentire; come in effetti è nei poemi omerici. Solo la cosa concreta, il modo di vedere oggettivo del popolo, viene a manifestazione; tuttavia lo stesso canto popolare ha bisogno di una bocca che lo traduca in canto, traendolo dall'interiorità riempita di sentire nazionale; e un'opera d'arte in sé *unita* necessita ancor piú dello spirito in sé unito di un *unico* individuo.

Noi abbiamo fin qui indicato brevemente, in rapporto al carattere *generale* della poesia, dapprima i generi incompleti che, pur essendo di tono epico, non sono però epopee totali in quanto non manifestano né una condizione nazionale né un evento concreto entro tale mondo totale. Ma solo quest'ultimo dà il contenuto adeguato per l'epos completo, i cui tratti fondamentali e le cui condizioni io ho or ora indicato sopra.

Dopo questi richiami preliminari noi dobbiamo ora volgerci ad esaminare le istanze *particolari* che possono dedursi dalla natura stessa dell'opera d'arte epica. Ma qui ci imbattiamo subito nella difficoltà derivante dal fatto che poco si può dire in generale su questo lato specifico, cosicché dovremmo subito entrare nel mondo storico e considerare le singole opere epiche dei vari popoli, le quali poco ci lasciano sperare di un risultato di insieme, data la grande diversità delle epoche e delle nazioni. Ma questa difficoltà trova soluzione nel fatto che fra le molte Bibbie epiche se ne può mettere in rilievo *una* in cui trovare la documentazione di ciò che è il vero carattere fondamentale dell'epica vera e propria. I poemi *omerici* hanno questi requisiti. Da essi io voglio prendere quindi i tratti che costituiscono per l'epos, come mi pare, le determinazioni fondamentali secondo la natura della cosa stessa e che noi possiamo riunire nei seguenti punti di vista.

In primo luogo, va visto quale debba essere la condizione *universale* del mondo sul cui terreno l'evento epico può pervenire ad una manifestazione adeguata.

In secondo luogo, va ricercata la qualità di questo avvenimento individuale.

In terzo luogo, infine, dobbiamo dare uno sguardo alla forma i cui entrambi questi lati si fondono nell'unità di un'opera d'arte ed epicamente si conchiudono.

a) *La condizione universale epica del mondo*

Abbiamo visto fin dall'inizio che nell'evento veramente epico non si compie un singolo atto arbitrario né viene raccontato, quindi, un avvenimento semplicemente accidentale, ma si realizza invece un'azione ramificata nella totalità della sua epoca e delle condizioni nazionali, un'azione che può perciò pervenire ad intuizione soltanto entro un mondo dispiegato e che richiede la manifestazione di tutta questa realtà. In rapporto alla forma autenticamente poetica di questo terreno universale mi posso accontentare di rapidi cenni, avendo già toccato i punti principali nella prima parte, in occasione della condizione del mondo universale rispetto all'azione ideale (cfr. pp. 237-259). Perciò qui indicherò solo quel che è importante per l'epos.

α) La cosa piú idonea per l'intera condizione di vita che costituisce lo sfondo per l'epos è data dal fatto che essa ha già per gli individui la forma di una realtà esistente, ma rimane con questi ancora nella piú stretta connessione di originaria vitalità. Infatti, se gli eroi che sono posti in primo piano devono essere loro a fondare una condizione totale, la determinazione di ciò che esiste o deve venire ad esistenza rientra nel carattere soggettivo piú di quanto non convenga all'epos, e non può quindi apparire come realtà oggettiva.

αα) I rapporti della vita etica, i vincoli familiari cosí come quelli del popolo come intera nazione in guerra ed in pace, devono già esserci e devono già avere avuto uno sviluppo, e purtuttavia non essere ancora pervenuti

alla forma di massime, doveri e leggi universali che siano validi per sé anche senza la vivente particolarità soggettiva degli individui, e che abbiano la forza di affermarsi anche contro la volontà individuale. Il *senso* del diritto e dell'equità, i costumi, l'animo, il carattere, devono invece apparire come loro unica origine e loro sostegno, cosicché l'intelletto non può ancora consolidare e contrapporre tali rapporti, sotto forma di realtà prosaica, al cuore, alla passione e alla disposizione d'animo individuale. Una condizione statale con una costituzione organizzata, con leggi già elaborate, con una giustizia onnipresente, un'amministrazione, ministeri, cancellerie, polizia ben diretti ecc. va da noi scartata come terreno di un'azione autenticamente epica. I rapporti di un'eticità oggettiva devono, sí, essere voluti e devono realizzarsi, ma possono acquistare esistenza solo ad opera degli stessi individui in azione e del loro carattere, e non già in una forma che valga in universale e che sia per sé legittima. Cosí noi, pur trovando nell'epos la comunanza sostanziale del vivere ed agire oggettivo, troviamo del pari la libertà in questo agire e vivere che sembrano procedere interamente dalla volontà soggettiva degli individui.

ββ) Lo stesso dicasi della relazione fra l'uomo e la *natura* a lui dintorno, da cui egli trae i mezzi per soddisfare i suoi *bisogni*, e parimenti anche del modo come li *soddisfa*. Anche a questo proposito devo rimandare a ciò che ho ampiamente detto prima a proposito della determinatezza esterna dell'ideale (cfr. pp. 237-259). Ciò di cui l'uomo ha bisogno per la vita esterna — casa e corte, una tenda, una seggiola, un letto, la spada, la lancia, la nave con cui attraversa il mare, il carro che lo porta in battaglia, il cuocere e arrostire i cibi, l'abbattere la preda, il mangiare e bere — niente di tutto ciò deve essere divenuto per lui soltanto uno strumento morto, ma egli vi si

deve sentire vivo con tutta la sua sensibilità, con tutto se stesso, e quindi deve dare a quel che è in sé esterno un'impronta individuale animata umanamente, collegandolo strettamente con l'individuo umano. Il nostro ordinamento industriale moderno con le sue officine e le sue fabbriche, insieme con i prodotti che da esso provengono, cosí come in generale il modo di soddisfare i nostri bisogni vitali sarebbero per questo rispetto inadeguati, tanto quanto lo è la moderna organizzazione statale, allo sfondo vitale che l'epos originario richiede. Infatti come l'intelletto, con le sue universalità ed il dominio che esse esercitano indipendentemente dalla disposizione d'animo individuale, non deve ancora essersi affermato nelle condizioni della concezione propriamente epica del mondo, egualmente l'uomo non deve apparire ancora disciolto dalla connessione vivente con la natura e dalla comunanza forte e fresca con essa, basata sia sull'amicizia che sulla lotta.

γγ) Questa è la condizione del mondo che ho già altrove chiamato la condizione *eroica*, a differenza di quella idillica, e che noi troviamo descritta in Omero con bellissima poesia e ricchezza di tratti di carattere autenticamente umani. Abbiamo qui, sia nella vita privata che in quella pubblica, né una realtà barbarica, né la prosa semplicemente intellettuale di un'ordinata vita familiare e statale; bensí abbiamo dinanzi quell'originario centro poetico che ho prima indicato. Un punto principale però riguarda a questo proposito la libera individualità di tutte le figure. Nell'*Iliade*, p. es., Agamennone è certamente il re dei re, e gli altri principi obbediscono al suo scettro, ma il suo dominio non diviene l'arida connessione di comando e ubbidienza, di signore e servi. Al contrario, Agamennone deve usare molti riguardi e sapersi comportare con discrezione, poi-

ché i singoli capi non sono luogotenenti o generali convocati a rapporto, ma sono indipendenti quanto lui; liberamente si sono raccolti attorno a lui o sono stati indotti alla spedizione con i piú svariati mezzi, ed egli si deve consigliare con loro, perché, se non sono d'accordo, si tengono lontani dalla battaglia, come fa Achille. La libera partecipazione e l'altrettanto capricciosa secessione, in cui l'indipendenza dell'individualità si conserva intatta, è ciò che dà all'interno rapporto la sua forma poetica. Lo stesso troviamo nei poemi ossianici, come anche a proposito delle relazioni fra il Cid e i principi al cui servizio si pone questo eroe poetico di una romantica cavalleria nazionale. Anche in Ariosto e nel Tasso questo libero rapporto non è ancora messo in forse, e specialmente nell'Ariosto i singoli eroi si danno a proprie avventure con un'indipendenza quasi priva di ogni legame. E il rapporto fra i principi ed Agamennone è analogo a quello fra il popolo e i suoi capi. Costoro vengono seguiti liberamente; non c'è ancora nessuna legge costrittiva a cui il popolo sia sottomesso; onore, rispetto, senso di vergogna di fronte al piú potente, che sempre potrebbe usare la forza, l'imporsi del carattere eroico ecc., ecco quel che costituisce la base dell'obbedienza. Egualmente, anche nell'interno della vita familiare domina, sí, l'ordine, ma non come ordinamento servile stabile, bensí come disposizione d'animo e costume. Tutto appare come se immediatamente fosse divenuto cosí e non altrimenti. Per es., Omero in occasione di un combattimento tra greci e troiani, racconta che i primi avevano perduto molti validi combattenti, ma in minor numero dei troiani, perché, dice Omero, essi pensavano sempre a stornare l'un dall'altro il duro caso. Dunque essi si aiutavano fra di loro. Se oggi volessimo fare una differenza fra un esercito ben addestrato ed uno non civilizzato, dovremmo

cercare il lato essenziale del primo anche in questa coesione e nel possesso della coscienza di vedere solo in unità gli uni con gli altri. I barbari sono solo delle orde, in cui nessuno può fare affidamento sull'altro. Ma ciò che ai nostri giorni appare come risultato di una rigorosa e penosa disciplina militare, come addestramento, comando e dominio di un saldo ordinamento, in Omero è ancora un costume che sorge spontaneamente ed è immanente e vivo negli individui come tali.

La medesima base hanno ora in Omero anche le varie descrizioni di oggetti e condizioni esteriori. Egli non indugia troppo in quelle scene naturali che sono le preferite nei nostri romanzi, mentre è molto dettagliato nel descrivere un bastone, uno scettro, un letto, le armi, vesti, stipiti, e perfino non dimentica di accennare ai cardini su cui gira la porta. Oggi tali cose apparirebbero del tutto esteriori e indifferenti, anzi noi, nella nostra cultura, siamo di una ripugnanza molto altezzosa verso un gran numero di oggetti ed espressioni, ed abbiamo una vasta scala gerarchica per i diversi capi di vestiario, gli utensili ecc. Inoltre oggigiorno, ogni produzione e preparazione dei mezzi per soddisfare i nostri bisogni si dividono in una cosí grande varietà di attività industriale e manuale, che tutti i lati particolari di questa vasta ramificazione sono abbassati a qualcosa di subordinato che noi possiamo fare a meno di prendere in considerazione ed enumerare. Ma l'esistenza degli eroi ha una semplicità incomparabilmente piú originaria di oggetti ed invenzioni e può quindi indugiare nella loro descrizione perché tutte queste cose sono ancora sul medesimo piano e valgono come alcunché in cui l'uomo ripone ancora l'onore della sua abilità, della sua ricchezza e del suo interesse positivo, in quanto tutta la sua vita non lo allontana da ciò per condurlo in una sfera solo intellettuale. Abbattere un bue, cucinarlo,

mescere vino ecc. è occupazione degli eroi stessi da essi compiuta come fine e godimento, mentre ai nostri giorni una colazione, per non essere comune, deve non solo presentare vari cibi delicati, ma richiede anche scelti discorsi. Le descrizioni particolareggiate di oggetti che Omero fa in tale campo non devono quindi apparirci come un ingrediente poetico approntato per un argomento piú freddo, ma questa osservazione dettagliata è lo spirito stesso degli uomini e delle situazioni descritte: cosí come presso di noi, p. es., i contadini parlano con molti dettagli di cose esteriori o come i nostri cavalieri sanno discutere delle loro scuderie, dei loro cavalli, dei loro stivali, speroni, calzoni ecc. in modo altrettanto diffuso, il che certo appare qualcosa di insipido nei confronti di una vita intellettuale piú elevata.

Ora, questo mondo non soltanto può abbracciare in sé l'universale *limitato* dell'avvenimento *particolare* che si svolge su questo terreno presupposto, ma deve anche ampliarsi fino alla *totalità* della concezione nazionale. Il piú bello esempio a tale proposito è dato dall'*Odissea*, che non solo ci introduce nella vita domestica dei principi greci, dei loro servi e dei loro sudditi, ma ci dispiega anche dinanzi nel modo piú ricco le varie idee intorno a popoli stranieri, i pericoli del mare, la dimora dei trapassati ecc. Ma anche nell'*Iliade*, dove conformemente alla natura dell'argomento il teatro delle gesta non poteva non essere piú limitato e poco posto potevano trovare in mezzo alle battaglie scene di pace, Omero con mirabile visione e con molta arte passa, p. es., in rassegna, sullo scudo di Achille, l'intiero universo fisico e della vita umana, le nozze, i tribunali, l'agricoltura, le greggi, le lotte interne delle città: e la descrizione di quello scudo non deve quindi essere considerata come un accessorio esterno. Invece nei poemi che portano il nome di Ossian

il mondo è nell'insieme troppo limitato ed indeterminato ed ha quindi già un carattere lirico; ed anche gli angeli e i diavoli di Dante non sono un mondo per sé che ci riguardi da vicino, ma servono solo a punire o premiare gli uomini. Ma è soprattutto nei *Nibelunghi* che manca la realtà determinata di un saldo terreno intuibile, cosicché a questo riguardo il racconto tende già verso un tono da saltimbanchi. Infatti la narrazione è sí abbastanza estesa, ma lo è nello stesso modo in cui degli apprendisti artigiani che hanno udito una cosa alla lontana pretendono poi di raccontarla a modo loro. Noi non giungiamo a vedere la cosa reale, ma notiamo solo l'impotenza e l'affannarsi del poeta. Questa noiosa e vasta incapacità è certamente ancora piú pronunciata nel libro epico, ed è stata infine sorpassata poi solo da quei veri apprendisti artigiani che furono i maestri cantori.

β) Ma giacché l'epos deve configurare per l'arte un mondo specificamente determinato secondo tutti i lati della particolarizzazione e deve quindi essere in se stesso individuale, quel che si riflette in esso è il mondo di un popolo *determinato*.

αα) A questo riguardo tutte le epopee veramente originarie ci danno la visione di uno spirito nazionale nella sua etica vita familiare, nelle condizioni pubbliche della pace e della guerra, nei suoi bisogni, nelle sue arti, nei suoi usi, nei suoi interessi, in generale un'immagine di tutte le fasi e modi della coscienza. Apprezzare i poemi epici, esaminarli da vicino, esporli, significa, come abbiamo visto prima, niente altro che lasciar sfilare dinanzi agli occhi del nostro spirito gli spiriti individuali delle nazioni. Tali poemi nel loro insieme manifestano la storia mondiale stessa nella sua vitalità, produzione e nelle gesta piú belle, libere e determinate. Per es., lo spirito greco e la storia greca o almeno il principio di

ciò che il popolo era nel suo punto di partenza e di ciò che apportava per far fronte alle battaglie della sua storia propriamente detta, nessuna fonte può farcelo conoscere in un modo cosí vivo e semplice come i poemi omerici.

ββ) Vi sono però *due* specie di realtà nazionale: in primo luogo vi è un mondo interamente *positivo* di usi del tutto specifici di questo popolo singolo in questa epoca determinata, in questa posizione geografica e climatica, con questi fiumi, queste montagne, questi boschi e questo ambiente naturale in generale; c'è in secondo luogo la *sostanza* nazionale della coscienza spirituale rispetto alla religione, alla famiglia, alla comunità ecc. Se un epos originario deve essere e restare, come abbiamo richiesto, la Bibbia durevolmente valida, il libro popolare, allora il positivo della realtà passata potrà pretendere un vivo e operante interesse solo in quanto i tratti di carattere positivi siano internamente connessi con quei lati e quelle tendenze propriamente sostanziali dell'esistenza nazionale. Altrimenti il positivo diviene del tutto accidentale ed indifferente. Cosí, p. es., una nazionalità ha una propria disposizione geografica, ma se questa non dà al popolo il suo carattere specifico, allora un ambiente naturale lontano e diverso, purché non contraddica alla peculiarità nazionale, da una parte non arreca nessun disturbo, e dall'altra può anzi esercitare una qualche attrattiva sull'immaginazione. Alla presenza immediata di fiumi e montagne patrie sono certo legati i ricordi sensibili della gioventú, ma se manca il vincolo piú profondo dato da tutto il modo di vedere e di pensare, questo legame scade piú o meno a qualcosa di esteriore. Inoltre, nelle spedizioni di guerra, come p. es. nell'*Iliade*, non è possibile conservare i luoghi patrî, anzi in tal caso l'ambiente naturale estraneo fa da stimolo e da attrattiva. Ma peggio stanno le cose nei riguardi della duratura vitalità

di un epos, quando nel corso dei secoli la coscienza spirituale e la vita si son a tal punto trasformate, che i vincoli tra questo passato successivo e quel primo punto di partenza sono totalmente infranti. Cosí, p. es., in altri campi della poesia questo è capitato a Klopstock con la sua restaurazione di una teologia nazionale ed in seguito con *Ermanno e Tusnelda*. Lo stesso va detto per i *Nibelunghi*. I Burgundi, la vendetta di Crimilde, le gesta di Sigfrido, tutta la condizione di vita, il destino di un'intera stirpe al tramonto, l'essenza nordica, il re Attila ecc., tutto ciò non ha piú alcuna viva connessione con la nostra vita domestica, civile, giuridica, con le nostre istituzioni ed i nostri ordinamenti. La storia di Cristo, Gerusalemme, Bethlemme, il diritto romano, la stessa guerra troiana sono molto piú attuali per noi che non gli avvenimenti dei Nibelunghi, che per la coscienza nazionale sono solo storia passata completamente spazzata via dal tempo. Volere oggi fare di tali argomenti un qualcosa di nazionale e addirittura un libro popolare è stata l'idea piú triviale e insipida che si potesse avere. Nei giorni di un entusiasmo giovanile apparentemente in risveglio questo fu un segno della vecchiaia di un'epoca, divenuta di nuovo infantile all'approssimarsi della morte e che si rallegrava di cose morte cercando di far sí che anche altri vi trovassero il loro sentire ed il loro presente.

γγ) Ma se un epos nazionale deve acquistare un interesse permanente anche per *altri* popoli ed epoche, è necessario che il mondo descritto dall'epos non solo abbia una *particolare* nazionalità, ma anche che sia *tale* che in questo popolo specifico e nei suoi eroi e gesta sia del pari impresso profondamente quel che è *universalmente umano*. Cosí, p. es., nei poemi di Omero immortale ed eterna presenza hanno l'argomento in sé immediatamente divino ed etico, l'eccellenza dei caratteri e dell'intera esistenza, la

realtà intuibile in cui il poeta sa presentarci quel che sta piú in alto e piú in basso. Grande è la differenza che corre fra le nazioni a questo proposito. Per es., non si può negare che il *Ramayana* porti in sé nel modo piú vivo lo spirito popolare indiano, particolarmente dal punto di vista religioso. Ma il carattere dell'intera vita indiana è in prevalenza di tale natura specifica, che quel che è propriamente e veramente umano non è in grado di infrangere la barriera di questa particolarità. In modo interamente diverso, invece, l'intero mondo cristiano si è trovato fin dall'inizio a suo agio nelle manifestazioni epiche, quali sono contenute soprattutto nelle scene delle condizioni patriarcali di vita dell'*Antico Testamento*, ed ha goduto con sempre nuovo piacere questi eventi portati in rilievo in modo cosí energico. Cosí, p. es., Goethe già nella sua fanciullezza " malgrado la sua vita svagata e i suoi studi spezzettati raccoglieva il suo spirito, i suoi sentimenti con calmo vigore in questo *unico* punto"; e anche da vecchio egli: "nonostante tutto il nostro vagare per l'Oriente, siamo ritornati sempre a questi scritti come alle sorgenti piú rinfrescanti, le quali sebbene qui e lí intorbidate e spesso nascoste nella terra, ne sgorgano però di nuovo pure e fresche."

γ) *In terzo luogo*, infine, la condizione universale di un popolo particolare non può costituire in questa calma universalità della sua individualità l'oggetto vero e proprio dell'epos né deve essere descritta per sé, ma può apparire solo come la *base* su cui via via si sviluppa un avvenimento che tocca tutti i lati della realtà popolare e li comprende in sé. Un simile avvenimento non può ora essere una semplice accidentalità esterna, ma deve essere un fine sostanziale, spirituale, che si realizza mediante la volontà. Ma se entrambi questi lati, la condizione universale del popolo e le gesta individuali, non devono risultare re-

ciprocamente esterni, l'evento determinato deve trovare la sua occasione sul terreno stesso su cui si muove. Ciò non significa altro se non che il mondo epico presentato deve essere colto in una situazione cosí concreta, singola, che ne nascano necessariamente i fini determinati la cui realizzazione l'epos è chiamato a raccontare. Abbiamo già visto nella prima parte, in occasione dell'azione ideale in generale (cfr. pp. 269-286), che questa presuppone situazioni e circostanze tali che conducono a conflitti, ad azioni offensive e quindi a necessarie reazioni. La situazione determinata in cui compare la condizione epica mondiale di un popolo, deve quindi avere in se stessa una natura di *collisione*. Con ciò la poesia epica penetra nel medesimo terreno di quella drammatica e noi dobbiamo quindi qui stabilire la natura della differenza che v'è fra collisioni drammatiche e collisioni epiche.

αα) Nel modo piú generale si può indicare come la situazione piú appropriata all'epos il conflitto dello *stato di guerra*. Infatti in guerra è tutta la nazione che è messa in movimento ed esperimenta nelle sue condizioni generali un vivo stimolo ad agire inquantoché qui la totalità come tale ha occasione di essere responsabile di se stessa. Certo sembrano contraddire a questo principio, quantunque esso venga confermato dalla maggior parte delle grandi epopee, sia l'*Odissea* che molti argomenti di poemi epici religiosi. Ma la collisione di cui l'*Odissea* ci racconta gli eventi, trova egualmente la sua base nella spedizione di Troia e tanto dal punto di vista della situazione familiare ad Itaca che dal punto di vista delle peripezie di Odisseo nel suo ritorno in patria, la collisione è sempre una conseguenza immediata della guerra, anche se non vengono esposte le battaglie fra greci e troiani. Si tratta infatti sempre di una sorta di guerra, perché molti degli eroi principali devono, per cosí

dire, riconquistarsi la patria che dopo un'assenza decennale ritrovano in condizioni mutate. Per quel che riguarda le epopee religiose, ci imbattiamo principalmente nella *Divina Commedia* di Dante. Ma anche qui la collisione fondamentale deriva da quell'originaria caduta dal divino nel diabolico, la quale determina entro la realtà umana la continua guerra interna ed esterna che vi è fra l'azione contraria a Dio e quella a Lui ben accetta e che si eternizza nella condanna, nella purificazione e nella beatificazione quali avvengono nell'Inferno, nel Purgatorio e nel Paradiso. Anche nella *Messiade* il punto centrale può essere dato solo dalla diretta guerra contro il figlio di Dio. Ma la cosa piú viva e adeguata sarà sempre la esposizione di una guerra reale quale noi troviamo già nel *Ramayana* e poi nel modo piú ricco nell'*Iliade*, ma anche in Ossian, in Tasso, in Ariosto, come pure nel celebre poema di Camõens. Infatti in guerra l'interesse principale risulta il *coraggio*, ed il coraggio è uno stato dell'anima ed una attività adatti soprattutto per la descrizione epica, ma non per l'espressione lirica o per l'azione drammatica. Infatti nel drammatico la cosa principale è costituita dalla forza o debolezza interna *spirituale*, dal pathos eticamente legittimo e condannabile, mentre nell'epico essa è invece data dal *lato naturale* del carattere. Perciò nelle imprese belliche nazionali il coraggio sta al giusto posto, perché non è un'eticità a cui la volontà si determini mediante se stessa come coscienza e volontà spirituali, basandosi esso invece sul lato naturale e fondendosi con quello spirituale in un equilibrio immediato per l'effettuazione di fini pratici che si possono descrivere in modo piú appropriato di quanto non si possano cogliere in sentimenti e riflessioni liriche. La stessa cosa che per il coraggio, vale in guerra per l'agire ed i suoi effetti. Le opere della volontà e gli accidenti dell'accadere

esterno si equilibrano in eguale misura. Il semplice accadere con i suoi ostacoli soltanto esterni è invece escluso dal dramma inquantoché qui l'esteriore non deve conservare nessun diritto autonomo, ma deve scaturire dal fine e dall'intenzione interna degli individui, cosicché le accidentalità, nella misura in cui sembrino intervenire e determinare lo svolgimento, devono però trovare la loro vera base e la loro giustificazione nella natura interna dei caratteri e dei fini, e delle collisioni e della loro necessaria soluzione.

ββ) Queste condizioni di guerra come base dell'azione epica sembrano ora schiudere per l'epos una grande varietà di argomenti. Infatti è possibile rappresentarci un gran numero di gesta ed avvenimenti interessanti, in cui il coraggio gioca un ruolo principale, mentre non diminuisce affatto il diritto inerente alla potenza esterna delle circostanze e degli eventi. Ciò nonostante, anche qui non va trascurata una limitazione essenziale dell'epos. Infatti, di natura autenticamente epica sono solo le guerre fra nazioni *straniere*, mentre lotte dinastiche, guerre intestine, turbamenti civili sono piú adatti alla rappresentazione drammatica. Cosí, p. es., già Aristotele (*Poetica*, cap. 14) raccomanda ai tragici di scegliere quegli argomenti che hanno a contenuto una lotta fratricida. Tale è la guerra dei sette contro Tebe; il figlio stesso di Tebe assalta la città, e chi la difende, il suo nemico, è suo fratello. In tal caso l'inimicizia non è ciò che è in sé e per sé, ma poggia al contrario sulle individualità particolari dei fratelli in guerra. La pace e l'accordo unicamente offrirebbero il rapporto sostanziale, e solo l'animo individuale con la sua pretesa legittimità rompe l'unità necessaria. Esempi analoghi possono essere addotti in gran numero particolarmente dalle tragedie storiche di Shakespeare, in cui ogni volta l'accordo fra gli individui sarebbe quel che è propriamente legit-

timo, mentre motivi interni di passione e di caratteri che vogliono e prendono in considerazione solo *se stessi* provocano collisioni e guerre. Dal punto di vista di un'azione epica di tal genere e quindi insufficiente, voglio ricordare solo la *Farsaglia* di Lucano. Per quanto grandi possano in questo poema apparire i fini che si scontrano, gli avversari sono però troppo vicini, troppo affini per il comune suolo patrio, perché la loro lotta non divenga, invece di essere guerra fra totalità nazionali, un semplice conflitto di partiti, che ogni volta, in quanto infrange l'unità sostanziale del popolo, soggettivamente conduce alla colpa tragica ed alla rovina, ed inoltre non lascia chiari e semplici gli avvenimenti oggettivi, ma confusamente li aggroviglia. La stessa cosa si può dire per l'*Henriade* di Voltaire. L'ostilità fra nazioni *straniere* è invece qualcosa di sostanziale. Ogni popolo costistuisce per sé una totalità diversa e opposta all'altro. Ora, se queste totalità vengono ad ostilità, non è lacerato nessun vincolo etico, non è violato nulla che sia in sé e per sé valido, non è infranto nessun tutto necessario; vi è al contrario una lotta per la conservazione intatta di tale totalità e del suo diritto all'esistenza. Che vi sia una simile ostilità è quindi assolutamente conforme al carattere sostanziale della poesia epica.

γγ) Ma non ogni guerra tra nazioni animate reciprocamente da sentimenti ostili deve essere ritenuta per ciò stesso epica. Vi si deve aggiunge ancora un *terzo* lato: ossia la legittimità *storica universale* che un popolo fa valere contro un altro. Solo allora dinanzi a noi si svolge il quadro di una nuova impresa superiore che non può apparire come qualcosa di soggettivo o come desiderio arbitrario di sottomettere, ma che è in se stessa assoluta mediante la giustificazione di una necessità superiore, benché l'occasione diretta esterna possa assumere da un lato il carat-

tere di una violazione singola, dall'altro quello della vendetta. Qualcosa di analogo a questo rapporto troviamo già nel *Ramayana*, ma esso risalta principalmente nell'*Iliade*, in cui i greci compiono una spedizione contro gli asiatici e quindi combattono le prime lotte leggendarie di quello smisurato contrasto le cui guerre costituiscono il punto critico mondiale della storia dei greci. In modo analogo il Cid combatte contro i mori, in Tasso e in Ariosto i cristiani combattono contro i saraceni, in Camõens i portoghesi contro gli indiani. E cosí in quasi tutte le grandi epopee, noi vediamo popoli diversi per costumi, religione, lingua, insomma sia per l'esterno che per l'interno, avanzarsi gli uni contro gli altri, e ci tranquillizziamo completamente con la legittima vittoria, sulla scena storica mondiale, del principio superiore su quello inferiore, il quale cede dinanzi al coraggio che non lascia nulla al vinto. Se in tal senso di fronte all'epopee del passato che descrivono il trionfo dell'Occidente sull'Oriente, il trionfo che la misura europea, la bellezza individuale della ragione limitantesi riporta sullo splendore asiatico, sulla pompa di un'unità patriarcale che non si estende fino ad una articolazione perfetta o su una unione astratta, i cui termini restano reciprocamente esteriori, se di fronte a tali epopee volessimo ora anche pensare ad epopee che forse ci saranno nel futuro, queste potrebbero manifestare solo la vittoria che una futura viva razionalità americana riporterà sui vincoli di un misurare e particolarizzare all'infinito. Infatti in Europa ogni popolo è ora limitato dall'altro e da sé non può iniziare guerra con un'altra nazione europea; se si vuole andare fuori d'Europa, questo può avvenire soltanto in direzione dell'America.

In secondo luogo, proprio su questo terreno in sé dischiuso a conflitti fra intere nazioni si svolge l'azione epica, per la quale ora dobbiamo cercare le determinazioni generali. Intendiamo specificare questo esame secondo i seguenti punti di vista.

La *prima* cosa che ci si presenta consiste nel fatto che il fine dell'azione epica, per quanto poggi su una base universale, deve essere però *individualmente* vivo e determinato.

Ma, *in secondo luogo*, poiché le azioni possono provenire solo da individui, sorge la domanda quale sia la natura universale dei *caratteri epici*.

In terzo luogo, nell'avvenimento epico l'oggettività si porta a manifestazione non solo nel senso dell'apparire esteriore, ma egualmente nel senso di ciò che è in se stesso necessario e sostanziale, dimodoché noi dobbiamo stabilire la forma in cui questa sostanzialità dell'accadere si mostra operante sia come nascosta necessità interna sia come palese direzione di potenze eterne e di una provvidenza.

α) Abbiamo richiesto prima come base del mondo epico un'impresa nazionale in cui potesse esprimersi la totalità di uno spirito popolare nella prima freschezza delle sue condizioni eroiche. Da questa base come tale deve però ergersi un fine *particolare* nella cui realizzazione vengano ad apparenza tutti i lati del carattere, della fede e dell'agire nazionali, giacché tale realizzazione è intrecciata nel modo piú stretto con una realtà nel suo insieme.

αα) Il fine animato ad individualità, dietro la cui particolarità si muove il tutto, deve assumere nell'epos, come già sappiamo, la figura di un evento, e cosí noi

dobbiamo a questo punto richiamarci in primo luogo alla forma precisa in cui il volere e l'agire in generale divengono *avvenimento.* Azione ed evento provengono entrambi dall'interno dello spirito, il cui contenuto viene da essi non solo palesato nell'estrinsecazione teoretica di sentimenti, riflessioni, pensieri ecc., ma anche realizzato praticamente. In questa realizzazione vi sono ora due lati: il *primo* è quello interno del fine preposto e perseguito, la cui natura e le cui conseguenze generali devono essere conosciute, volute, accettate e assunte dall'individuo; il *secondo* è la realtà esterna del circostante mondo spirituale e naturale, entro di cui soltanto l'uomo è in grado di agire ed i cui eventi ora gli sono di ostacolo, ora lo favoriscono, cosicché o viene guidato felicemente alla meta con il loro favore oppure, se non vuole immediatamente sottomettersi a loro, deve vincerli con l'energia della sua individualità. Se il mondo della volontà è ora colto nell'unione inseparata di questi due lati, cosicché entrambi posseggono identica legittimità, anche quel che è piú interno acquista subito quella forma dell'accadere, la quale allora dà la figura di *avvenimento* ad ogni agire, nella misura in cui ormai non è piú la volontà interna con le sue intenzioni, i motivi soggettivi delle passioni, i principî ed i fini a poter apparire come la cosa principale. Nell'*azione* tutto viene ricondotto al carattere interno, al dovere, alla disposizione d'animo, al proponimento ecc., mentre nell'*avvenimento* anche il lato esteriore possiede un suo intatto diritto, inquantoché è la realtà obiettiva quella che da un lato costituisce la forma per il tutto e dall'altro è una parte principale del contenuto stesso. In questo senso ho già detto prima che è compito della poesia epica rappresentare l'*accadere* di un'azione, e quindi non solo fissare il lato esterno della relizzazione di determinati fini, ma anche

attribuire alle circostanze esterne, agli eventi naturali e ad eventualità di altro genere il medesimo diritto che nell'agire come tale l'interno pretende esclusivamente per sé.

ββ) Per quel che riguarda poi la natura del fine *particolare*, la cui esecuzione viene raccontata dall'epos sotto forma di avvenimento, esso, per quel che ne abbiamo già detto prima, non deve essere affatto *astratto*, ma al contrario deve possedere una determinatezza interamente *concreta*, senza però che esso, giacché si realizza entro l'insieme dell'esistenza sostanziale della nazione, appartenga al mero arbitrio. Lo Stato come tale, p. es., la patria o la storia di uno Stato e di un paese sono, come Stato e paese, qualcosa di universale che, preso in questa universalità, non appare come esistenza soggettivamente individuale, cioè in inseparabile fusione con un determinato individuo vivente. Certo la storia di un paese, lo sviluppo della sua vita politica, della sua costituzione e dei suoi destini possono essere anche raccontati sotto forma di avvenimento; ma se ciò che accade non è presentato come l'atto concreto, il fine interno, la passione, il subire ed il fare di determinati eroi la cui individualità offre la forma ed il contenuto per tutta questa realtà, allora l'avvenimento ci sta dinanzi come storia di un popolo, di un regno ecc. solo nel suo contenuto fisso che per sé si viene dispiegando. A questo riguardo l'azione piú alta dello spirito sarebbe, sí, la storia mondiale stessa, e si potrebbe pretendere di elaborare ad epos assoluto questo atto universale sul campo di battaglia dello spirito universale, il cui eroe sarebbe lo spirito umano, l'Umano che si educa e si eleva dall'ottusità della coscienza alla storia mondiale. Ma proprio a causa della sua universalità, questa materia sarebbe troppo poco individualizzabile per l'arte. Infatti, da un lato, a questo epos mancherebbe di per sé uno

sfondo ed una condizione mondiale ben determinati, sia nei confronti della localizzazione esterna, che nei riguardi dei costumi, delle usanze ecc. Infatti l'unica base da presupporre dovrebbe essere solo l'universale spirito del mondo, che non può venire ad intuizione come condizione particolare ed ha come suo luogo tutta la terra. Egualmente, l'unico fine realizzato in questo epos sarebbe il fine dello spirito mondiale, che solo nel pensiero può essere colto e determinatamente esplicato nel suo vero significato. Se invece esso deve assumere forma poetica, dovrebbe allora in ogni caso — per dare al tutto il suo senso e la sua connessione appropriata — essere messo in rilievo come ciò che agisce autonomamente da sé. Ciò sarebbe poeticamente possibile solo se l'interiore artefice della storia, l'eterna idea assoluta che si realizza nell'umanità, pervenisse ad apparenza come individuo che guida, che opera, che porta ad effetto, oppure si affermasse solo come necessità che nascostamente viene operando. Ma nel primo caso l'infinità di questo contenuto dovrebbe rompere il recipiente artistico, sempre limitato, dell'individualità determinata, oppure, per ovviare a questo inconveniente, scadere ad una fredda allegoria fatta di riflessioni generali sulla destinazione del genere umano e della sua educazione, sulla meta dell'umanità, sulla perfezione morale o come altrimenti si voglia porre il fine della storia mondiale. Nell'altro caso, invece, dovrebbero essere rappresentati come eroi particolari i diversi spiriti di popolo nella cui esistenza piena di lotte la storia si dispiega e si muove in progressivo sviluppo. Ma se lo spirito delle nazioni deve poeticamente apparire nella sua realtà, questo potrebbe accadere solo se le figure reali della storia mondiale ci passassero dinanzi nelle loro gesta. Ma in tal caso noi avremmo solo una serie di figure particolari che in una successione puramente esteriore ci si presenterebbero per poi

sparire, cosicché mancherebbero di unità e legame individuale, poiché lo spirito del mondo che li governa non potrebbe, come l'interno in sé e come destino, porsi alla loro testa come individuo esso stesso in azione. E se anche si volesse cogliere gli spiriti di popolo nella loro universalità e farli agire in questa sostanzialità, ciò ci darebbe solo una successione analoga a quella sopra indicata, i cui individui inoltre avrebbero soltanto una parvenza di esistenza, simili ad incarnazioni indiane; e questa esistenza inventata dovrebbe impallidire dinanzi alla verità dello spirito mondiale realizzato nella effettiva storia mondiale.

γγ) Si può da qui dedurre la regola generale che l'avvenimento epico particolare può pervenire a vitalità poetica solo quando è fuso nel modo piú stretto con *un* individuo. Come *un* poeta inventa e porta ad esecuzione il tutto, cosí *un* individuo deve essere quel culmine a cui l'evento si annoda e in quell'*unica* medesima figura si svolge e conchiude. Ma anche a questo riguardo si aggiungono esigenze essenzialmente piú precise. Infatti, come prima la trattazione della storia mondiale, cosí ora quella poetico-*biografica* di una determinata vita potrebbe apparire la materia piú completa e propriamente epica. Ma le cose non stanno cosí. Nella biografia infatti l'individuo rimane sí sempre lo stesso, ma gli avvenimenti in cui esso è implicato possono risultare assolutamente indipendenti l'uno dall'altro e conservare il soggetto solo come un loro punto di incontro interamente esteriore e accidentale. Ma se l'epos deve essere in sé uno, anche l'avvenimento nella cui forma esso manifesta il suo contenuto deve avere in se stesso unità. Entrambe le unità, quella del soggetto e quella dell'accadere oggettivo in sé, debbono incontrarsi ed unirsi. Nella vita e nelle gesta del Cid l'interesse, certo, è costituito, nell'ambito del terreno patrio, soltanto dall'*unico* grande individuo, che resta

in ogni caso fedele a se stesso, nel suo sviluppo, nel suo eroismo e nella sua fine; le sue gesta passano davanti a lui come ad un dio della scultura, e alla fine egli stesso è passato dinanzi a noi, dinanzi a lui; ma i poemi del Cid non sono nemmeno come cronaca in rima un epos vero e proprio, e come romanze posteriori, per com'è richiesto da questo genere letterario, sono solo una dispersione in situazioni singole di questa eroica esistenza nazionale, che non hanno necessariamente bisogo di unirsi nell'unità di *un* avvenimento particolare. Invece troviamo soddisfatta la esigenza ora indicata nel modo piú bello nell'*Iliade* e nell'*Odissea*, dove Achille e Ulisse emergono come le figure principali. Lo stesso avviene nel *Ramayana*; ma a questo riguardo un posto particolarmente notevole spetta alla *Divina Commedia* di Dante. Qui infatti è il poeta stesso l'individuo unico al cui viaggio per l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso tutto si annoda, cosicché egli può raccontare i prodotti della sua fantasia come proprie esperienze, acquistando cosí il diritto, piú di quanto non sia concesso ad altri poeti epici, di intrecciare nell'opera oggettiva i suoi propri sentimenti e riflessioni.

β) Dunque, benché la poesia epica in generale narri ciò che è ed avviene ed abbia quindi l'oggettivo tanto come contenuto che come forma, d'altro lato, poiché si tratta dell'accadere di un'*azione* che ci si svolge dinanzi, proprio gli *individui* ed il loro agire e subire divengono l'aspetto propriamente di rilievo. Infatti solo individui possono realmente agire, sia che si tratti di uomini che di dèi, e anzi quanto piú vivo deve essere il loro legame con ciò che accade, tanto piú riccamente essi sono autorizzati ad attirare su di sé l'interesse principale. Per questo aspetto la poesia epica si trova sullo stesso terreno e della lirica e della poesia drammatica, per cui diviene

importante per noi rilevare piú determinatamente in che cosa consista quel che è piú specificamente *epico* nella manifestazione degli individui.

αα) L'oggettività di un carattere epico, specialmente per quanto riguarda le figure principali, richiede innanzi tutto che esse siano in se stesse una *totalità* di tratti, uomini totali, e ch'esse mostrino dunque sviluppati in loro tutti i lati dell'animo in generale e piú precisamente del modo nazionale di sentire e d'agire. A questo riguardo, già nella prima parte (cfr. pp. 310-313) ho richiamato l'attenzione sulle figure eroiche di Omero, principalmente sulla varietà di qualità puramente umane e nazionali che sono riunite in sé in modo vivo da Achille, di cui l'eroe dell'*Odissea* fornisce poi il corrispettivo piú ricco. Con l'identica molteplicità di tratti di carattere e di situazioni viene raffigurato anche il Cid: come figlio, eroe, amante, sposo, padrone di casa, padre, nei suoi rapporti con il re, coi suoi fedeli ed i suoi nemici. Altre epopee medioevali restano invece molto piú astratte in questo genere di caratteristica, specialmente quando i loro eroi propugnano solo gli interessi della cavalleria come tale e si tengono lontani dalla cerchia del contenuto popolare propriamente sostanziale.

Ora, un lato principale nella rappresentazione dei caratteri epici è costituito dallo svolgersi come tale totalità nelle piú diverse condizioni e situazioni. Certo anche le figure comiche e tragiche della poesia drammatica possono avere eguale pienezza interna; ma poiché in loro l'aspro conflitto di un pathos sempre unilaterale con una passione opposta entro ambienti e fini del tutto determinati costituisce la cosa principale, questa multilateralità da un lato è una ricchezza se pur non superflua, per lo meno piú occasionale, e dall'altro quell'*unica* passione e i suoi motivi, i suoi punti di vista etici ecc., prevalgono su

questa ricchezza che nelle manifestazioni viene sospinta in secondo piano. Ma nella totalità dell'epos tutti i lati conservano la facoltà di svilupparsi in una ampiezza piú autonoma. Infatti da un lato ciò è implicito nel principio della forma epica in genere, e dall'altro l'individuo epico già possiede secondo l'intera situazione mondiale il diritto ad essere e a far valere ciò ch'esso è e il modo in cui lo è, giacché vive in epoche a cui questo *essere*, l'individualità immediata, propriamente appartiene. Certo si può fare rispetto p. es., all'ira d'Achille, molto facilmente l'osservazione moralmente saggia circa le disgrazie e i danni a cui questa ira ha condotto e trarne gravi conseguenze contro l'eccellenza e la grandezza di Achille, che non sarebbe uomo ed eroe perfetto, perché nell'ira non avrebbe mai dato prova di misura e di autocontrollo. Ma Achille non va biasimato e noi non abbiamo bisogno di perdonargli la sua ira in nome delle sue restanti grandi qualità; Achille *è* quel che *è*, e con ciò la questione è liquidata dal punto di vista epico. Lo stesso dicasi per la sua ambizione e il suo amore di gloria. Infatti il diritto principale di questi grandi caratteri consiste nella loro energia di realizzar*si* compiutamente, poiché nella loro particolarità portano al contempo l'universale, mentre la moralità comune consiste al contrario nella mancanza di rispetto della propria personalità e nel trasferire l'intera energia in questa mancanza di rispetto. Fu uno straordinario egocentrismo ad innalzare Alessandro al di sopra dei suoi amici e della vita di mille altri! La vendetta personale, e anzi una certa crudeltà, sono gli elementi costitutivi di una analoga energia in tempi eroici, e anche a questo riguardo non c'è nulla da rimproverare ad Achille in quanto carattere epico.

ββ) Proprio per il fatto di essere individui totali che riuniscono in sé in modo splendido ciò che altrimenti re-

sta disperso nel carattere nazionale, e proprio perché in questa sintesi esse permangono caratteri grandi, liberi, umanamente belli, queste principali figure posseggono il diritto di essere collocate al culmine e di vedere l'avvenimento principale legato alla loro individualità. La nazione si concentra in loro a singolo soggetto vivente ed in tal modo essi portano a decisione l'impresa principale e subiscono i destini degli avvenimenti. A questo riguardo, p. es., Goffredo di Buglione, nella *Gerusalemme Liberata* di Tasso, sebbene sia stato scelto a condottiero di tutto l'esercito come il piú assennato, il piú valoroso, il piú giusto di tutti i crociati, non è una figura cosí preminente come quella di Achille, questo fiore giovanile di tutto lo spirito greco, o come quella di Odisseo. Gli Achei non possono vincere, se Achille se ne sta lontano dalla battaglia; egli da solo, con la vittoria su Ettore, vince anche Troia, e nel ritorno di Odisseo si riflette quello di *tutti* i greci da Troia: con la sola differenza, che proprio nei patimenti ch'egli sopporta come singolo, perviene esaurientemente a manifestazione la totalità delle sofferenze, delle concezioni di vita e delle condizioni contenute in questo argomento. Quando si tratta invece di caratteri drammatici, essi non si presentano come culmini in se stessi totali di un tutto che diviene in loro obiettivo, ma appaiono piuttosto come presi per se stessi nel loro fine, che essi traggono dal loro carattere o da principî determinati ecc., strettamente intrecciati con la loro piú solitaria individualità.

γγ) Un *terzo* lato nei confronti degli individui epici si può ricavare dal fatto che l'epos non deve descrivere una azione come tale, ma un avvenimento. Nel drammatico quel che interessa è che l'individuo mostri di operare per il suo fine e venga manifestato proprio in questa attività e nelle sue conseguenze. Questa cura inalterata per la

realizzazione dell'unico fine viene meno nell'epico, in cui gli eroi possono, sí, avere desideri e fini, ma la cosa principale è sempre quel che loro capita in questa occasione e non l'esclusivo operare in vista del loro fine. Le circostanze sono attive altrettanto quanto loro e spesso anche di piú. Cosí, p. es., il ritorno ad Itaca costituisce la meta reale di Ulisse. Ora, l'*Odissea* ci mostra questo carattere non solo nella esecuzione attiva del suo fine determinato, ma racconta con molta ampiezza tutto ciò che gli capita nelle sue peregrinazioni, quel che subisce, quali ostacoli gli si frappongono, a quali pericoli deve sottostare e a che cosa è stato spinto. Tutte queste esperienze non nascono dalla sua azione, come sarebbe necessario nel drammatico, ma avvengono in occasione del suo viaggio e per lo piú senza che l'eroe vi cooperi. Dopo le avventure con i Lotofagi, con Polifemo e i Lestrigoni, la divina Circe, p. es., lo trattiene per un anno presso di sé; poi, dopo avere visitato il mondo degli Inferi, subíto un naufragio, egli dimora presso Calipso, finché la nostalgia della patria non gli fa piú amare la ninfa ed egli volge lo sguardo pieno di lacrime al mare deserto. Alla fine la stessa Calipso gli dà il materiale per costruirsi la zattera, lo provvede di cibo, vino e vestiti, e prende da lui commiato con amichevole sollecitudine. Infine, dopo la sosta presso i Feaci, senza saperlo e mentre dorme, è portato sulla costa della sua isola. Questo modo di perseguire un fine non sarebbe drammatico. Nell'*Iliade*, a sua volta, l'ira d'Achille, che costituisce l'oggetto particolare della narrazione insieme a tutto ciò che nasce da questa occasione, non è mai di per sé un fine, ma è una situazione; Achille offeso è preso dall'ira; e in conseguenza di ciò egli non si comporta drammaticamente, ma al contrario se ne sta inattivo, ritirandosi e restandosene insieme con Patroclo presso le navi sulla spiaggia, cruc-

ciato perché non è stato per nulla rispettato dal principe dei popoli; poi compaiono le conseguenze di questo suo allontanarsi e solo quando il suo amico è abbattuto da Ettore, Achille è fattivamente coinvolto nell'azione. Pure ad Enea, in modo diverso, è prescritto il fine che egli deve realizzare, e Virgilio racconta tutti gli avvenimenti con cui questa realizzazione è cosí variamente ritardata.

γ) Non ci rimane che accennare ancora, nei confronti della forma dell'accadimento nell'epos, ad un *terzo* lato importante. Ho già detto prima che nel dramma la volontà interiore, ciò che essa richiede e deve richiedere, è quel che essenzialmente determina e costituisce la base permanente di tutto quel che avviene. Le azioni che accadono appaiono poste senz'altro dal carattere e dai suoi fini e l'interesse principale si snoda soprattutto intorno alla legittimità o meno dell'agire entro i limiti delle situazioni presupposte e dei conflitti che esse arrecano. Se perciò le circostanze esterne anche nel dramma hanno la loro efficacia, esse però hanno valore soltanto nella misura in cui l'animo e la volontà le trasforma e per il modo in cui il carattere reagisce contro di esse. Ma nell'epos le circostanze e i casi esterni valgono nella stessa misura in cui vale la volontà soggettiva, e ciò che l'uomo compie si svolge dinanzi a noi come ciò che accade esternamente, cosicché l'atto umano deve mostrarsi a sua volta e altrettanto come realmente condizionato e portato ad effetto anche col concorso delle circostanze. Infatti il singolo non agisce epicamente in un modo in sé e per sé libero, ma sta nel centro di un insieme, il cui fine e la cui esistenza, nell'ampia connessione fra un mondo interno ed uno esterno in sé totali, offrono la base reale inalterabile per ogni individuo particolare. Questo tipo deve essere conservato nell'epos per tutte le passioni, decisioni e realizzazioni. Ora, parrebbe certamente che, dato lo stesso va-

lore dell'esterno nelle sue indipendenti accidentalità, sia concesso ad ogni capriccio del caso uno spazio indiscusso, mentre l'epos dovrebbe al contrario portare a manifestazione proprio quel che è veramente oggettivo, l'esistenza in sé sostanziale. Per risolvere questa contraddizione va subito detto che negli avvenimenti e nell'accadere in genere è riposta una *necessità*.

αα) In questo senso si può affermare che nell'epos, e non nel dramma, come comunemente si crede, domina il *destino*. Il carattere drammatico per il genere del fine che vuole perseguire in modo pieno di collisioni fra date e note circostanze, si fa *egli stesso* il suo destino: per il carattere epico invece il destino *viene* fatto, e questa potenza delle circostanze, che imprime all'atto la sua forma individuale, conferisce all'uomo la sua sorte, determina l'esito finale delle sue azioni, e ciò che costituisce il governo vero e proprio del destino. Quel che accade è ben fatto, è cosí ed accade necessariamente. La lirica fa parlare il sentimento, la riflessione, l'interesse proprio, la nostalgia; il dramma mette in rilievo obiettivamente il diritto interno dell'azione; ma la poesia epica compie le sue rappresentazioni nell'elemento dell'esistenza totale in sé necessaria e all'individuo non resta altro che seguire questa condizione sostanziale, seguire ciò che è, adattarvisi o meno e subire poi come può e deve. Il destino determina quel che deve accadere ed accade, e come gli individui stessi sono plastici, lo sono anche le conseguenze, il successo e l'insuccesso, la vita e la morte. Infatti quel che propriamente si svolge dinanzi a noi, è una grande condizione universale, in cui le azioni e i destini dell'uomo appaiono come qualcosa di singolo e di transeunte. Questo fato costituisce la grande giustizia ed esso diviene tragico non nel senso drammatico del termine, in cui l'individuo appare giudicato come *persona*, ma nel senso epico, in cui

l'uomo appare giudicato *in re* e la nemesi tragica risiede nel fatto che la cosa è troppo grande per gli individui. Cosí un tono di tristezza vaga sul tutto e noi vediamo sparire presto quel che v'è di piú splendido; già in vita Achille si affligge della sua morte, e alla fine dell'*Odissea* vediamo lui ed Agamennone già trapassati, ombre con la coscienza di essere tali; anche Troia cade, il vecchio Priamo è ucciso sull'altare dei lari, le donne e le fanciulle sono ridotte schiave, Enea si imbarca per comando degli dei a fondare nel Lazio un nuovo regno, e solo dopo molteplici sofferenze gli eroi vittoriosi ritornano in patria per trovarvi una fine felice o amara.

ββ) Molto diverso però può essere il modo in cui è portata a rappresentazione questa necessità degli avvenimenti.

La prima maniera, la meno sviluppata, è il semplice presentare gli eventi, senza che il poeta chiarisca piú precisamente, mediante l'introduzione di un mondo di reggitori divini, il necessario che vi è nei casi singoli e nel risultato generale in base alle decisioni, agli interventi e alla cooperazione di potenze esterne. In tal caso però si deve ricavare da tutto il tono dell'esposizione la sensazione che noi abbiamo da fare, negli avvenimenti raccontati e negli alti destini della vita dei singoli individui e di intere stirpi, non con ciò che è solo mutevole e accidentale nella vita umana, ma con destini in se stessi fondati, la cui necessità rimane però l'oscuro operare di una potenza che nel suo divino dominare non si individualizza piú specificamente come tale, né viene poeticamente rappresentata nella sua attività. Troviamo ad es. questo tono nei *Nibelunghi*, dove la conclusione sanguinosa di tutti i fatti non è ascritta né alla provvidenza cristiana né ad un mondo di dèi pagani. Infatti nei confronti del cristianesimo si parla solo di frequentare chiese e di messe, ed il

vescovo di Spira, quando gli eroi vogliono andare nel paese del re Attila, dice alla bella Ute soltanto che "Dio li deve salvaguardare in questo viaggio." Vi sono poi i sogni ammonitori, le predizioni delle donne del Danubio a Haghen e cosí via, ma non vi è intervento di dèi che effettivamente guidino le cose. Ciò dà alla rappresentazione poetica un tono rigido, chiuso, una melanconia per cosí dire oggettiva e quindi altamente epica, proprio all'opposto dei poemi di Ossian, in cui da un lato parimenti non vi sono interventi di dèi, ma dall'altro il lamento per la morte e la scomparsa dell'intera stirpe degli eroi si palesa come dolore soggettivo del vecchio cantore e come un trasporto di ricordi penosi.

Da tale concezione differisce essenzialmente il completo intreccio di ogni destino umano e di ogni evento naturale con il consiglio, il valore e l'agire di un pluriforme mondo divino, quale noi incontriamo, p. es., nelle grandi epopee indiane, in Omero, Virgilio e cosí via. Ho già prima fatto notare (cfr. pp. 628-634) la varia interpretazione poetica che il poeta stesso fa di avvenimenti apparentemente accidentali per mezzo della partecipazione e dell'apparizione degli dèi, e ho cercato d'illustrare ciò con esempi dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. Si presenta qui particolarmente l'esigenza di conservare nell'agire degli dèi e degli uomini il rapporto poetico di reciproca autonomia, cosicché né gli dèi possano scadere ad astrazione senza carne, né gli individui umani a servi solo ubbidienti. Ho anche indicato estesamente in un altro punto (cfr. pp. 295-306) come si possa evitare questo pericolo. A tale riguardo l'epos indiano non è arrivato al rapporto propriamente ideale fra gli dèi e gli uomini, giacché in questa fase della fantasia simbolica il lato umano nella sua libera bella realtà resta ancora spinto in secondo piano e l'attività individuale dell'uomo appare come incarnazione

degli dèi oppure in generale sparisce come cosa piú secondaria o viene infine descritta come elevazione ascetica alla condizione e alla potenza degli dèi. Viceversa nel cristianesimo le potenze particolari personificate, passioni, genî degli uomini, angeli ecc., possiedono per lo piú un'autonomia troppo poco individuale, divenendo quindi facilmente qualcosa di freddo e di astratto. Lo stesso dicasi per l'islamismo. Quando alla natura e al mondo umano si toglie ogni carattere divino e quando si ha solo la coscienza dell'ordinamento prosaico delle cose, difficilmente entro questa concezione si può evitare il pericolo, specialmente nelle fiabe, che senza alcun motivo o appoggio interno si dia un'interpretazione portentosa a quel che è in sé e per sé accidentale ed indifferente nelle circostanze esterne, esistenti solo come occasione per l'agire umano e per la prova e lo sviluppo del carattere individuale. In tal caso certo la connessione, procedente all'infinito, di causa ed effetto è rotta ed i molti membri di questa catena prosaica di circostanze, che non possono essere tutte chiarite, sono riuniti tutti in una volta in un unico termine. Ma se questo avviene senza necessità e interna razionalità, tale genere di spiegazione, come spesso avviene nei racconti delle *Mille e una notte*, risulta un semplice gioco della fantasia, che con queste invenzioni motiva come possibili e realmente accadute cose altrimenti incredibili.

La via di mezzo piú bella anche a questo proposito è in grado di tenerla la poesia greca, perché essa può dare, secondo tutta la sua concezione fondamentale, ai suoi dèi come ai suoi eroi ed uomini, una forza e una libertà di individualità autonoma, reciprocamente indisturbate.

γγ) Ma nei confronti dell'insieme del mondo divino specialmente nell'epos viene ad apparire un lato a cui ho già accennato sopra per altri riguardi: vale a dire l'oppo-

sizione fra epopee *originarie* ed epopee *composte artificiosamente* in epoca posteriore. Questa differenza risalta nel modo piú evidente nel confronto fra Omero e Virgilio. Il grado di cultura da cui sono sorti i poemi omerici resta ancora in bella armonia con la materia stessa; in Virgilio invece ogni esametro ci ricorda che il modo di vedere del poeta è interamente diverso dal mondo che egli vuole manifestarci; soprattutto gli dèi non hanno la freschezza di una propria vitalità. Invece di vivere di vita propria e di produrre la fede nella loro esistenza, essi si palesano come *mere* invenzioni e mezzi esteriori che né il poeta né il lettore possono prendere sul serio, sebbene se ne voglia dare l'impressione. In tutto l'epos virgiliano in generale compare la vita quotidiana, e l'antica tradizione, la leggenda, il lato magico della poesia, entrano con chiarezza prosaica nella cornice dell'intelletto determinato; avviene nell'*Eneide* quel che accade nella *Storia Romana* di Livio, in cui gli antichi re e consoli tengono discorsi quali li poteva tenere un oratore ai tempi dell'autore nel foro o nelle scuole di retorica; mentre quando ci imbattiamo in ciò che si è conservato nel suo carattere tradizionale, come ad es. la favola di Menenio Agrippa intorno allo stomaco (Livio, l. II, c. 32), quest'elemento spicca allora potentemente nel suo carattere di oratoria dell'antichità. In Omero invece gli dèi si librano in una luce magica che sta fra poesia e realtà; essi non vengono tanto avvicinati alla rappresentazione, che la loro apparenza possa presentarcisi in una compiutezza quotidiana, ma non sono nemmeno tanto indeterminati da non avere viva realtà per la nostra intuizione. Quel che essi fanno, si potrebbe altrettanto bene spiegare in base all'interno carattere degli uomini in azione, e la ragione per cui essi ci impongono una fede in loro è da cercare in quel che è il sostanziale, nel contenuto che sta loro a fondamento. Il poeta agisce con

serietà verso di essi appunto per questo aspetto, mentre tratta poi ironicamente la loro figura e la loro realtà esterna. Cosí anche gli antichi, come pare, credevano a questa forma esterna dell'apparenza solo come ad opere d'arte che acquistavano ad opera del poeta il loro avveramento ed il loro significato. Questo sereno, fresco ed umano portare ad intuizione, con cui gli stessi dèi appaiono umani e naturali, è merito principale dei poemi omerici, mentre le divinità di Virgilio vanno su è giú entro il corso reale delle cose come miracoli freddamente inventati e artificiosi meccanismi. Virgilio, nonostante la sua serietà ed anzi proprio a causa di questa pretesa di serietà, non è sfuggito alla parodia, ed il Mercurio di Blumauer come corriere con stivali, speroni e frustino ha una sua giustificazione. Gli dèi omerici non hanno bisogno di farsi prendere in giro da altri; già il modo in cui sono rappresentati da Omero li rende a sufficienza ridicoli; infatti presso di lui gli stessi dèi non possono non ridere dello zoppicante Efesto e della rete ben fatta in cui è preso Marte insieme a Venere, che riceve manate, mentre Marte sbraita e cade. Il poeta con questa serenità e letizia naturale ci libera dalla forma esterna ch'egli ci presenta e al contempo elimina soltanto questa esistenza umana da lui ridicolizzata, lasciando invece ben sussistere la potenza sostanziale in sé necessaria e la fede in essa. Per citare un altro paio di esempi, ricordiamo l'episodio tragico di Didone, che è di colore cosí moderno da spingere Tasso ad imitarlo, anzi a tradurlo in parte letteralmente, e da suscitare ancora oggi l'ammirazione dei francesi. E tuttavia che differenza con l'umana ingenuità, verità e spontaneità degli episodi di Circe e di Calipso! Lo stesso si può dire della discesa di Ulisse nell'Ade. Questa oscura e crepuscolare dimora delle ombre appare in una nube tetra, in una mescolanza di fantasia e realtà, che ci in-

canta e stupisce. Omero non fa scendere il suo eroe in un mondo sotterraneo bello e pronto; ma Odisseo stesso scava una fossa, in cui versa il sangue dell'ariete che ha ucciso, poi invoca le ombre che sono costrette ad affollarsi intorno a lui ed egli chiama le une a bere il sangue vivificante, perché gli parlino e gli possano dare notizie, mentre scaccia con la spada le altre che si affollano intorno a lui assetate di vita. Tutto accade qui in modo vivo ad opera dell'eroe stesso, che non si comporta umilmente come Enea o Dante. In Virgilio invece Enea discende ordinatamente agli Inferi, e le scale, Cerbero, Tantalo e tutto il resto acquistano l'aspetto di una casa ben tenuta, come in un freddo manuale di mitologia.

Questo lato della composizione ci si presenta ancora piú come un prodotto che non scaturisce dalla cosa stessa, ma è artificiosamente elaborato, quando la storia narrata c'è già correntemente nota nella sua fresca forma vera e propria o nella sua realtà storica. Tali sono, p. es., il *Paradiso Perduto* di Milton, la *Noachide* di Bodmer, la *Messiade* di Klopstock, la *Henriade* di Voltaire e cosí via. In tutti questi poemi risulta evidente il divario fra il contenuto e la riflessione del poeta, in base alla quale egli descrive gli avvenimenti, le persone e le condizioni. In Milton, p. es., troviamo interamente i sentimenti e le considerazioni di una fantasia moderna e delle rappresentazioni morali della sua epoca: cosí in Klopstock abbiamo da un lato Dio Padre, la storia di Cristo, i patriarchi, gli angeli ecc., e dall'altro la cultura tedesca del XVIII sec. e i concetti della metafisica wolffiana; ed in ogni riga è riconoscibile questo doppio aspetto. È vero d'altronde che qui è lo stesso contenuto ad arrecare numerose difficoltà. Infatti Dio Padre, il cielo, le schiere celesti non sono cosí appropriate per l'individualizzazione della libera fantasia come gli dèi omerici che nel loro ap-

parire esterno e quando si presentano non come momento di azioni umane, ma per sé come individui gli uni contro gli altri, permettono, analogamente a come avviene per le invenzioni parzialmente fantastiche dell'Ariosto, che si rida di questo apparire. Klopstock, nei confronti della concezione religiosa, va a perdersi in un mondo inconsistente, in un mondo che egli adorna con una fantasia prolissa, nel contempo esigendo da noi che si prenda sul serio quel che *egli* considera seriamente. E ciò è sbagliato particolarmente nel caso dei suoi angeli e diavoli. Queste finzioni hanno un qualche contenuto ed un qualcosa di individualmente autoctono, quando la materia delle loro azioni, come avviene per gli dèi omerici, si basa sull'animo umano o su qualche altra realtà, quando, p. es., acquistano valore come genii e angeli custodi di uomini determinati, come patroni di città ecc. Al di fuori di un simile significato concreto essi risultano tanto piú una vuota immaginazione, quanto piú si attribuisce loro un'esistenza seria. Per es. Abbadona, il diavolo pentito (*Messiade*, canto II, vv. 627-850) non ha né un esatto senso allegorico — giacché in una simile fissata astrazione, qual è il diavolo, non esiste appunto l'incoerenza del vizio che si muta in virtú — né tale figura è qualcosa di in sé realmente concreto. Se Abbadona fosse un uomo, la sua conversione a Dio apparirebbe giustificata, ma nel male per sé, che non è appunto un singolo male umano, tale conversione risulta una banalità morale meramente sentimentale. Ed è in queste irreali invenzioni di persone, condizioni ed avvenimenti che nulla traggono dal mondo esistente e dal suo contenuto poetico, che Klopstock soprattutto si compiace. Infatti le cose non vanno meglio neanche con la condanna morale che egli dà, in veste di giudice universale, della corruzione delle corti ecc., specialmente quando la si confronti a Dante, che con ben

altro realismo condanna all'Inferno gli idividui noti del suo tempo. La stessa mancanza di realismo troviamo in Klopstock a proposito della gioia per la resurrezione che provano le anime, già riunite a Dio, di Adamo, Noè, Sam, Iafet ecc., che per comando dell'angelo Gabriele, nell'undicesimo canto della *Messiade*, visitano di nuovo le loro tombe. Ciò manca completamente di consistenza e razionalità. Le anime hanno vissuto nella contemplazione di Dio, ora vedono la terra, ma non giungono ad alcun nuovo rapporto; che esse appaiano all'uomo, sarebbe ancora la cosa migliore che poteva capitare, ma neanche questo accade. Certo non mancano qui bei sentimenti; situazioni amabili, e in particolare è descritto in modo attraente il momento in cui l'anima s'incarna di nuovo, ma il *contenuto* resta per noi un'invenzione a cui non crediamo. Di fronte a queste rappresentazioni astratte, le ombre che in Omero bevono sangue, che rivivono nel ricordare e nel parlare, possiedono una verità e realtà poetica interna infinitamente maggiore. Dal punto di vista della fantasia questi quadri di Klopstock sono, sí, riccamente adornati, ma la cosa piú essenziale resta sempre la retorica lirica degli angeli, che appaiono come semplici mezzi e servi ubbidienti, o anche quella dei patriarchi o di altre figure bibliche, i cui discorsi ed i cui sfoghi verbali mal si accordano con la figura storica con cui già li conosciamo. Marte, Apollo, la Guerra, la Sapienza, tutte queste potenze non sono per il loro contenuto né mere invenzioni, come gli angeli, né sono semplicemente dei personaggi storici moventisi su un fondo storico, come i patriarchi, ma sono invece potenze permanenti di cui la *forma* ed apparenza è solo costruita in modo meramente *poetico*. Ma nella *Messiade*, per quanto sia anche ricca di cose eccellenti, ossia di un animo puro e di una immaginazione splendente, appunto per la sorta di fanta-

sia che vi è presente troviamo molte cose vuote, astrattamente intellettuali e molte cose rivolte ad un uso internazionale; il che, insieme alla frattura fra il contenuto e la sua rappresentazione, ha fatto di tutto il poema qualcosa che troppo rapidamente è passato. Infatti vive e si conserva solo ciò che manifesta in sé, in modo originario e senza frattura, una vita ed un operare originarî. Perciò noi ci dobbiamo attenere alle epopee originarie, cosí come dobbiamo saper fare astrazione dai contrastanti punti di vista del nostro presente reale, e prima di tutto dalle false teorie e pretese estetiche, se vogliamo godere e studiare l'originaria concezione del mondo dei popoli, questa grandiosa storia naturale dello spirito. Possiamo congratularci con la nostra epoca contemporanea e la nostra nazione tedesca per aver essa infranto, in vista del raggiungimento di questo fine, l'antica limitatezza dell'intelletto e per aver fatto sí che lo spirito, liberato dai limitati punti di vista, venisse reso sensibile a quelle concezioni che devono essere considerate come individui i quali hanno diritto ad essere quali erano, cioè i legittimi spiriti dei popoli, il cui senso e la cui attività sono squadernati dinanzi ai nostri occhi nelle loro epopee.

c) *L'epos come totalità unitaria*

Fin qui abbiamo parlato, nei confronti delle esigenze particolari a cui deve rispondere l'epos vero e proprio, da un lato dello sfondo *universale* del mondo, dall'altro dell'avvenimento *individuale* che si svolge su questo terreno, ed insieme degli individui che agiscono guidati dagli dèi e dal destino. Questi due momenti principali devono, in *terzo luogo*, riunirsi in un unico ed identico intiero epico, rispetto al quale intendo precisare soltanto i punti seguenti.

In primo luogo, abbiamo la totalità degli *oggetti*, che possono venire a manifestazione in ragione della connessione dell'azione particolare con il suo terreno sostanziale;

in secondo luogo, il carattere dello *svolgimento* epico nella sua differenza dalla poesia lirica e drammatica;

in terzo luogo, l'*unità* concreta a cui nonostante la vastità del suo dispiegarsi l'opera epica deve conchiudersi.

α) Il contenuto dell'epos, come abbiamo visto, è il tutto di un mondo in cui accade un'azione individuale. Perciò si presentano qui i temi piú vari propri alle concezioni, agli atti e alle condizioni di un mondo.

αα) La poesia lirica perviene certo a situazioni determinate, entro cui al soggetto lirico è concesso di attrarre nel suo sentimento e nella sua riflessione una grande varietà di contenuto; tuttavia in questo genere letterario è sempre la forma dell'interno a costituire il tipo fondamentale e ad escludere quindi da sé già per questa ragione una troppo ampia presentazione intuitiva della realtà esterna. L'opera d'arte drammatica ci pone viceversa dinanzi in reale vitalità i caratteri e l'accadere dell'azione stessa, cosicché la descrizione della località e della figura esterna delle persone in azione e dell'avvenimento come tale viene già di per sé a cadere, ed in generale devono venire ad espressione piú i motivi interni ed i fini che non la vasta connessione del mondo e la condizione reale degli individui. Nell'epos invece trovano posto, oltre alla comprensiva realtà nazionale sulla quale è basata l'azione, sia l'interno che l'esterno; e in tal modo si dispiega qui l'intera totalità di ciò che è da considerare come proprio della poesia dell'esistenza umana. Possiamo qui far rientrare per un verso l'ambiente naturale, e non solo come la località sempre determinata in cui si svolge l'azione, ma anche come l'intuizione del tutto della natura;

ed ho, p. es., già ricordato prima, che dall'*Odissea* apprendiamo in che modo i greci al tempo di Omero si rappresentassero la forma della terra, del mare che la bagna tutta intorno, ecc. Ma questi momenti naturali non sono l'oggetto principale, sono semplicemente la base; infatti d'altro lato si sviluppa come l'elemento piú essenziale la rappresentazione di tutto il mondo degli dèi nel loro esistere, operare, agire, e compare, in terzo luogo, l'umano come tale nella totalità delle sue situazioni private e pubbliche, di pace e di guerra, dei suoi costumi, usi, caratteri ed avvenimenti: e ciò avviene poi sempre in due direzioni, quella dell'avvenimento individuale e quella di una condizione universale entro una realtà nazionale o di altro genere. Infine, in relazione a questo contenuto spirituale, non solo viene a manifestazione l'accadere esterno, ma in eguale misura devono giungere alla nostra coscienza anche i sentimenti interni, i fini e le intenzioni, l'esposizione dell'agire individuale nella sua legittimità o meno. L'argomento vero e proprio del lirico e del drammatico non manca dunque certamente, sebbene nell'epico questi lati non costituiscano la forma fondamentale dell'intera manifestazione, ma si affermano solo come momenti e non devono togliere all'epos il suo carattere peculiare. Perciò non si può parlare veramente di epica, quando il tono ed il colore sono determinati dalle estrinsecazioni liriche, come avviene in Ossian, oppure quando, come accade in parte già nel Tasso e poi soprattutto in Milton e Klopstock, esse spiccano come quelle parti in cui il poeta ha raggiunto il meglio che poteva dare. I sentimenti e le riflessioni, invece, devono essere raccontati, cosí come avviene per i fatti esterni, come qualcosa di realmente accaduto, detto e pensato, e non devono interrompere il calmo procedere del tono epico. Il grido rotto del sentimento, e in generale l'effusione del-

l'anima interna, che si effonde solo per manifestare *se stessa*, non trovano quindi posto nell'epos. La poesia epica non meno allontana da sé la vivacità del dialogo drammatico, in cui gli individui vengono a colloquio secondo la loro presenza immediata, e la considerazione principale resta sempre lo scontro verbale caratteristico dei personaggi che cercano l'un l'altro di persuadersi, imporsi, comandare, oppure di abbattersi, per cosí dire, con la passione delle proprie argomentazioni.

ββ) *In secondo luogo*, però, l'epos non deve porci dinanzi il molteplice contenuto, su indicato, nella sua oggettività solo per se stessa esistente; ma la forma con cui l'epos diviene propriamente tale è, come ho piú volte detto, un avvenimento *individuale*. Se questa azione in sé delimitata deve rimanere unita con la materia che viene ad aggiungersi, tale cerchia piú vasta deve essere messa in costante relazione con l'accadere dell'evento individuale da cui non deve autonomamente staccarsi. L'*Odissea* costituisce il modello piú bello di un simile intreccio reciproco. Le condizioni della vita privata dei greci in pace, p. es., le loro rappresentazioni intorno a popoli e terre barbariche, al regno delle ombre ecc. sono cosí strettamente intessute con le peregrinazioni individuali di Ulisse nel suo ritorno in patria e di Telemaco partito alla ricerca del padre, che nessuno di questi lati si separa astrattamente dall'avvenimento vero e proprio, rendendosi per sé autonomo o ritirandosi indolentemente in sé, al modo del coro delle tragedie, il quale non agisce ed ha dinanzi a sé solo l'universale; al contrario, ognuno di questi lati procede di pari passo con lo svolgimento degli avvenimenti e vi influisce. In modo analogo, anche la natura ed il mondo degli dèi acquistano una manifestazione individuale e ricca di vita solo perché non si basano su loro stessi, ma sono in rapporto con l'azione par-

ticolare che è compito degli dèi guidare. In tal caso allora il racconto non può affatto apparire come semplice narrazione di temi indipendenti, perché narra sempre il progressivo svolgersi di quell'evento che il poeta ha scelto come argomento che unifica il tutto. A sua volta l'avvenimento particolare non deve dal canto suo pretendere di assumere in sé e di assimilare la base nazionale sostanziale e la totalità su cui si muove, in un modo tale che questa debba rinunziare ad ogni esistenza autonoma e mostrarsi solo al suo servizio. A questo riguardo, p. es., la spedizione di Alessandro in Oriente non sarebbe un buon argomento per una epopea autentica. Infatti questa impresa eroica, sia per la decisione che per la realizzazione, poggia in tal misura su di lui come questo *unico* individuo, ed il suo spirito e carattere individuale sono a tal segno l'unico sostegno dell'impresa, che alla base nazionale, all'esercito e ai suoi comandanti manca interamente quell'esistenza e collocazione indipendente che abbiamo su indicato come necessaria. L'esercito di Alessandro è il suo popolo, legato senz'altro a lui e al suo comando, ma gli è anche *soltanto* sottomesso e non lo segue volentieri; la vitalità epica vera e propria, invece, consiste nel fatto che i due lati fondamentali, l'azione particolare con i suoi individui e la condizione universale del mondo, pur restando in costante mediazione conservano al contempo in questo rapporto reciproco l'autonomia necessaria per affermarsi come un'esistenza che è e diviene tale anche per se stessa.

γγ) Se noi già al terreno epico sostanziale in generale abbiamo posto l'esigenza che esso, per far sorgere dal suo seno un'azione individuale, debba essere pieno di collisioni, e se abbiamo visto, in secondo luogo, che questa base universale deve venire ad apparenza non per sé, ma solo sotto forma di un avvenimento determinato e in rela-

zione a questo, allora in questo avvenimento individuale va ricercato anche il *punto di partenza* dell'intero poema epico. Ciò vale particolarmente per le situazioni iniziali, e anche in tal caso possiamo indicare come modelli l'*Iliade* e l'*Odissea*. Nel primo poema la guerra troiana è lo sfondo generale e vivo che si svolge parallelamente, ma che a noi viene dinanzi solo entro l'avvenimento determinato che si annoda all'ira d'Achille; e cosí il poema incomincia, con bellissima chiarezza, con le situazioni che suscitano nell'eroe principale la passione dell'ira contro Agamennone. Nell'*Odissea* vi sono due situazioni diverse che possono dare materia per l'inizio: le peregrinazioni di Ulisse e quel che avviene nella sua casa ad Itaca. Omero le porta avanti tutte e due parallelamente, in quanto dapprima dice brevemente, dell'eroe in viaggio di ritorno, che Calipso lo ha trattenuto, e poi passa a parlare delle sofferenze di Penelope e del viaggio di Telemaco. Con un solo sguardo noi vediamo quel che rende possibile questo ostacolato ritorno e ciò che lo rende necessario rispetto a coloro che erano rimasti in patria.

β) *In secondo luogo*, tale inizio deve essere portato innanzi dall'opera epica in un modo interamente diverso dalla poesia lirica e in quella drammatica.

αα) La prima cosa che va presa in considerazione a questo proposito riguarda la *vastità* con cui si dispiega l'epos. Essa trova la sua motivazione sia nel contenuto che nella forma dell'epos. La varietà dei temi che sono propri ad un mondo epico sviluppato completamente, rispetto alle sue forze interne, agli impulsi, alle aspirazioni dello spirito, come anche rispetto alla sua situazione esterna, è stata già vista sopra. Ora, poiché tutti questi lati assumono la forma dell'oggettività e dell'apparenza reale, ognuno di essi si sviluppa in una figura interna ed esterna in sé autonoma, in cui il poeta epico, sia quando

descrive che quando manifesta, può indugiare, permettendole di svolgersi nella sua esteriorità, mentre la lirica, tutto ciò che coglie, o lo concentra nell'intimità del sentimento o lo volatilizza nell'universalità comprensiva della riflessione. Insieme con l'oggettività è data immediatamente l'esteriorità reciproca e la varia pienezza di molteplici tratti. Già per questi rispetti l'episodico in nessun altro genere letterario quanto nell'epos ha il diritto di emanciparsi fin quasi da sembrare completamente autonomo. Tuttavia, come ho già detto, il piacere che si prende per ciò che esiste e per la forma della realtà effettuale non deve giungere fino al punto da accogliere nel poema condizioni e fenomeni che non sono in nessuna connessione con l'azione particolare o con la base di essa; ma gli stessi episodi devono chiaramente cooperare, sia pure come ostacolo o come motivo di rallentamento, allo sviluppo dell'avvenimento. Ciò nonostante il legame delle singole parti nell'epos può, a causa della forma dell'oggettività, essere solo debole. Infatti nell'oggettivo la mediazione è data dall'in sé interno; quel che invece è volto all'esterno è l'esistenza indipendente dei lati particolari. Questa mancanza di una stretta unione e di una spiccata relazione tra le singole parti del poema epico, che ha inoltre secondo la sua forma originaria un'origine molto antica, diviene il motivo per cui da un lato l'epos piú facilmente delle opere liriche o drammatiche è esposto ad ulteriori aggiunte o proseguimenti, mentre dall'altro singole leggende che già precedentemente sono configurate con una certa dignità artistica vengono da esso inserite come lati particolari nel nuovo intiero comprensivo.

ββ) Se noi, in *secondo luogo*, volgiamo lo sguardo al modo in cui la poesia epica può essere autorizzata a *motivare* lo sviluppo ed il corso degli avvenimenti, essa

non deve prendere la motivazione di ciò che accade né dallo stato d'animo soggettivo né dalla semplice individualità del carattere e invadere cosí il campo vero e proprio del lirico e del drammatico, ma anche a questo riguardo essa deve attenersi alla forma della oggettività, che costituisce il tipo fondamentale dell'epos. Infatti da un lato abbiamo già visto parecchie volte che per la rappresentazione narrativa le circostanze esterne non sono di minor importanza delle determinazioni dell'interno del carattere. Infatti nell'epos il carattere e la necessità dell'esteriore coesistono con eguale forza; può quindi sembrare che l'individuo epico segua le circostanze esterne senza danno per la sua individualità poetica, e sia nel suo agire il risultato dei rapporti reali, dimodoché questi si presentano dunque come la forza principale al posto del carattere che è l'unico ad agire nel dramma. Specialmente nell'*Odissea* il procedere degli avvenimenti è motivato quasi esclusivamente in questo modo; e lo stesso dicasi per le avventure dell'Ariosto e per altre epopee che cantano argomenti medioevali. Anche il comando divino che destina Enea a fondatore di Roma, cosí come i vari casi che ne ritardano continuamente la realizzazione, sarebbero una motivazione assolutamente non drammatica. Lo stesso dicasi della *Gerusalemme Liberata* di Tasso, in cui alla realizzazione del fine dell'esercito cristiano si oppongono, oltre alla valorosa resistenza dei Saraceni, numerosi eventi naturali; ed esempi del genere si potrebbero trarre da quasi tutte le epopee celebri. Infatti il poeta epico deve scegliere proprio quegli argomenti, in cui questi modi di rappresentare diviene possibile e necessario.

Lo stesso avviene quando il risultato deve scaturire dalla decisione reale degli individui. Anche in tal caso, infatti, non si tratta di mettere in rilievo ed esprimere

il modo in cui il carattere, nel senso drammatico della parola e in base al suo scopo e alla passione individuale che lo anima unilateralmente, trasforma le circostanze e i rapporti in vista dell'affermazione del suo carattere nei riguardi sia di questo esterno che di altri individui; l'individuo epico esclude invece questo puro agire in base al proprio carattere soggettivo, cosí come esclude l'effusione di stati d'animo soltanto soggettivi e di sentimenti accidentali e, al contrario, da un lato si attiene alle circostanze e alla loro realtà, mentre dall'altro ciò da cui è mosso deve essere quel che è in sé e per sé valido, universale, etico ecc. Omero in particolare ci offre a tale proposito la possibilità di infinite considerazioni. P. es., i lamenti di Ecuba per la morte di Ettore, di Achille per quella di Patroclo, i quali per il contenuto potrebbero essere trattati in modo interamente lirico, non si staccano dal tono epico; parimenti Omero non cade nello stile drammatico rispetto a situazioni che sarebbero appropriate per la rappresentazione drammatica, come, p. es., la lite fra Agamennone e Achille al consiglio dei principi, o il commiato di Ettore da Andromaca. Se, p. es., prendiamo quest'ultima scena, essa è una delle piú belle che la poesia epica è in grado di dare. Nello stesso duetto di Amalia e Carlo nei *Masnadieri* di Schiller, in cui lo stesso argomento dovrebbe essere trattato in modo intieramente lirico, riecheggia ancora il tono epico dell'*Iliade*. Ma quale efficacia epica troviamo nel sesto libro dell'*Iliade*, quando Omero ci parla di Ettore, che dopo aver cercato invano Andromaca a casa, l'incontra poi sola sulla via per la porta Scea! Ella si precipita verso di lui, gli cammina accanto e, mentre egli con silenzioso sorriso guarda il figlioletto nelle braccia della nutrice, cosí gli parla: " Misero, il tuo coraggio t'ucciderà, tu non hai compassione / del figlio cosí piccino, di me sciagurata, che vedova presto / sarò, presto t'ucci-

deranno gli Achei, / balzandoti contro tutti: oh, meglio per me / scendere sotto terra, priva di te; perché nessun'altra / dolcezza, se tu soccombi al destino, avrò mai, / solo pene! il padre non l'ho, non ho la nobile madre." * E allora ella racconta estesamente la morte di suo padre e dei suoi sette fratelli, tutti uccisi da Achille; della prigionia, della liberazione e della morte della madre. Poi si volge di nuovo ad Ettore con penetrante preghiera, a lui che le è ormai padre e madre, fratello e sposo fiorente, e lo scongiura di restare sulla torre, di non fare del figlio un orfano e di lei, la sposa, una vedova. E in modo del tutto simile le risponde Ettore: " Donna, anch'io, sí, penso a tutto questo; ma ho troppo / rossore dei Teucri, delle Troiane dal lungo peplo, / se resto come un vile lontano dalla guerra. / Né lo vuole il mio cuore, perché ho appreso a esser forte / sempre, a combattere in mezzo ai primi Troiani, / al padre procurando grande gloria e a me stesso. / Io lo so bene questo dentro l'anima e il cuore: / giorno verrà che Ilio sacra perisca, / e Priamo, e la gente di Priamo buona lancia: / ma non tanto dolore io ne avrò per i Teucri, / non per la stessa Ecuba, non per il sire Priamo, / e non per i fratelli, che molti e gagliardi / cadranno nella polvere per mano dei nemici, / quanto per te, che qualche acheo chitone di bronzo, / trascinerà via piangente, libero giorno togliendoti: / allora, vivendo in Argo, dovrai per altra tessere tela, / e portar acqua di Messeíde o Iperea, / costretta a tutto: grave destino sarà su di te. / E dirà qualcuno che ti vedrà lacrimosa: / ' Ecco la sposa d'Ettore, ch'era il piú forte a combattere / fra i Troiani domatori di cavalli, quando lottavan per Ilio! ' / Cosí dirà allora qualcuno; sarà strazio nuovo per te, / priva dell'uomo che schiavo giorno

* [Traduzione di Rosa Calzecchi Onesti.]

avrebbe potuto tenerti lontano. / Morto, però, m'imprigioni la terra su me riversata, / prima ch'io le tue grida, il tuo rapimento conosca! "* Quel che qui Ettore dice è ricco di sentimento, commovente, ma espresso non drammaticamente o liricamente, bensí epicamente, perché l'immagine delle sofferenze che egli traccia e che fa soffrire lui stesso, da un lato manifesta le circostanze, il puramente oggettivo, mentre dall'altro ciò che lo muove ed agita non appare come volontà personale, come decisione soggettiva, ma come una necessità che non è, per cosí dire, il suo fine e la sua volontà. Analoga commozione *epica* possiedono le preghiere che i vinti, facendo appello a prolisse ragioni e motivazioni, rivolgono agli eroi vincitori perché risparmino la loro vita: infatti un moto dell'anima che scaturisce solo dalle circostanze ed intraprende a commuovere solo con i motivi dei rapporti e delle situazioni oggettive non è drammatico, sebbene tragici moderati si siano potuti servire di questo genere di effetto. La scena ad es. che sul campo di battaglia si svolge fra il cavaliere inglese Montgomery e Giovanna, nella *Pulzella d'Orléans* di Schiller (atto II, scena VII), come già altri hanno giustamente rilevato, è piú epica che drammatica. Al cavaliere viene meno ogni coraggio nell'ora del pericolo, e tuttavia egli, incalzato dall'infuriato Talbot, che punisce con la morte la vigliaccheria, e dalla Pulzella che vince anche i piú valorosi, non è in grado di darsi alla fuga ed esclama:

... wär ich nimmer über Meer hieher geschifft,
Ich Unglücksel'ger! Eitler Wahn betörte mich,
Wohlfeilen Ruhm zu suchen in dem Frankenkrieg,
Und jetzo führt mich das verderbliche Geschick
In diese blut'ge Mordschlacht. — Wär ich weit von hier

* [Traduzione di Rosa Calzecchi Onesti.]

Daheim noch an der Savern' blühendem Gestad
Im sichern Veterhause, wo die Mutter mir
In Gram zurückblieb und die zarte süsse Braut. *

Queste sono espressioni poco virili che non rendono adatta l'intera figura del cavaliere né per l'epos vero e proprio né per la tragedia, ma piuttosto per la commedia. Quando Giovanna gridando:

Du bist des Todes! Eine brit'sche Mutter zeugte dich! **

si avanza verso di lui, egli getta spada e scudo e ai suoi piedi implora la vita. I motivi che egli giustamente adduce per commuoverla: ossia l'essere egli disarmato, le ricchezze del padre che lo riscatterà con molto oro, la mitezza del sesso a cui Giovanna come vergine appartiene, l'amore della dolce sposa che in lacrime in patria attende il ritorno dell'amato, i genitori addolorati, che egli ha lasciato a casa, il duro destino di morire senza compianto in terra straniera: tutti questi motivi da un lato riguardano rapporti già in se stessi oggettivi e che hanno il loro valore e la loro validità, mentre dall'altro la loro calma esposizione è di natura epica. Il fatto che Giovanna deve ascoltare il supplice è poi in egual modo motivato dal poeta con la circostanza esteriore che questi è senza armi, mentre dal punto di vista drammatico ella avrebbe dovuto ucciderlo fin dal primo istante senza esitare, giacché ella si presenta come l'implacabile nemica di

* Me infelice, non avessi passato mai il mare! / M'ingannò una vana illusione di cercar gloria a buon / mercato nella guerra francese ed ora la sorte esiziale / mi conduce in questa sanguinosa, micidiale battaglia. / Fossi lungi di qui, nel mio paese sulle rive fiorenti / del Saver, nella sicura casa paterna, dove rimase mia madre / nell'angoscia e la tenera, dolce sposa. [Traduzione di F. Sternberg.]

** Sei morto! Ti generò una madre inglese.

tutti gli inglesi ed esprime con grande retorica questo odio rovinoso, motivandolo con il patto terribilmente obbligante da lei stretto con il regno dello spirito, ed il quale le impone,

> Mit dem Schwert zu töten alles Lebende, das ihr
> Der Schlachten Gott verhängnisvoll entgegenschickt. *

Se le importasse solo che Montgomery non muoia disarmato, questi, giacché la Pulzella lo ha ascoltato cosí a lungo, avrebbe nelle sue mani il mezzo migliore per restare in vita: gli basterebbe non riprendere le armi. Ma incitandolo ella ad ingaggiare con lei, anch'essa mortale, il combattimento che ha come posta la dolce preda della vita, egli riprende la spada e cade colpito da Giovanna. Questo *svolgimento* della scena, senza le ampie esplicazioni epiche, già si adatterebbe meglio per il dramma.

γγ) *In terzo luogo*, noi in generale e particolarmente di contro alla poesia drammatica, possiamo nel seguente modo caratterizzare il corso poetico dell'avvenimento epico, sia in rapporto all'ampiezza esterna, a cui spinge la necessità della diretta intuizione, che in relazione al procedere verso il risultato finale dell'azione: la manifestazione epica non solo indugia in generale sulla descrizione della realtà obiettiva e delle condizioni interne, ma inoltre oppone degli *ostacoli* alla soluzione finale. Proprio perciò essa per molti lati opera delle disgressioni rispetto all'effettuazione del fine principale, la cui lotta conseguentemente svolgentesi non deve mai essere perduta di vista dal poeta drammatico, e in tal modo si offre appunto all'epos l'occasione per porci dinanzi la totalità di

* Di uccidere con la spada ogni vita che il dio della battaglia fatalmente mi conduce incontro.

un mondo di condizioni, le quali non potrebbero altrimenti venire ad espressione. L'*Iliade* ad es. incomincia con un ostacolo di questo genere, inquantoché Omero parla subito della pestilenza mortale che Apollo ha fatto scoppiare nel campo dei greci e ad essa egli lega la lite fra Achille ed Agamennone. Questa ira è poi il secondo ostacolo. Ancora di piú nell'*Odissea* ogni avventura che Ulisse deve affrontare è un ritardo frapposto al ritorno in patria. Ma sono in particolare gli *episodi* a servire da interruzioni al procedere immediato e ad essere per lo piú di ostacolo. Cosí, p. es., il naufragio di Enea, l'amore per Didone e l'intervento di Armida, in Virgilio e Tasso, ed egualmente le molte avventure d'amore per sé stanti dei singoli eroi dell'epica romantica, che in Ariosto sono cosí infinitamente varie e cosí intrecciate l'una all'altra, che la lotta fra cristiani e saraceni viene interamente dimenticata. Nella *Divina Commedia* di Dante, pur non essendovi ostacoli espliciti allo svolgimento dell'argomento, la lentezza dello svolgersi del procedere epico dipende tuttavia in parte dalla descrizione che indugia su ogni cosa, e in parte dai numerosi brevi avvenimenti episodici e colloqui con i singoli dannati ecc., di cui il poeta ci offre un racconto dettagliato.

Da questo punto di vista, ora, è necessario prima di tutto che tali impedimenti che ostacolano il cammino rapido verso la meta, non si diano a conoscere come semplici mezzi usati per fini esterni. Infatti, come la condizione universale, sul cui terreno si muove il mondo epico, è veramente poetica solo quando sembra essersi fatta da sé, cosí anche l'intero corso ad opera delle circostanze e del destino originario deve tanto piú sorgere come da sé, senza che vi si notino le intenzioni soggettive del poeta, quanto piú la forma dell'oggettività, rispetto sia all'apparenza reale che al sostanziale del contenuto, pretende che

e il tutto e le singole parti esistano ad opera propria e per se stessi. Ma se in testa ad ogni cosa sta un mondo divino a dirigere gli avvenimenti, allora soprattutto è necessaria al poeta una fede ancora fresca e viva negli dèi, perché sono per lo piú essi a frapporre gli ostacoli di cui parlavamo prima, dimodoché, quando queste potenze sono trattate solo come macchine senza vita, anche ciò che proviene da loro non può non essere abbassato semplicemente ad una intenzionale creazione artificiosa del poeta.

γ) Abbiamo finora brevemente toccato la totalità dei temi che l'epos può svolgere intrecciando un avvenimento particolare con una condizione mondiale universale di una nazione; e siamo poi passati ad esaminare lo sviluppo che via via hanno gli avvenimenti. Dobbiamo ora, *in terzo luogo*, esaminare *l'unità* e la *conclusione* dell'opera epica.

αα) Questo è un punto che, come già ho accennato prima, è ora tanto piú importante, in quanto si è recentemente sostenuto che un epos si possa far terminare o proseguire a piacere. Sebbene sia stata sostenuta da uomini colti ed eminenti, come, p. es., da F. A. Wolf, questa opinione tuttavia resta pur sempre rozza e barbarica, poiché in effetti non significa altro che negare ai piú bei poemi epici il carattere vero e proprio di opere d'arte. Infatti soltanto per il fatto che narra un mondo totalmente in sé conchiuso e solo cosí autonomo, un epos è in generale un'opera della libera arte, a differenza della realtà che da un lato è dispersa, dall'altro passa per un susseguirsi senza fine di dipendenze, cause, effetti e conseguenze. Certamente si può concedere che per l'epos vero e proprio e originario la valutazione puramente estetica del piano e dell'organizzazione delle parti, della collocazione e ricchezza degli episodi, del genere dei

paragoni ecc. non sia la cosa principale, inquantoché nell'epos, piú che nella successiva lirica ed elaborazione artistica del dramma, il lato prevalente deve essere considerato la concezione del mondo, la fede negli dèi e in generale quel che è l'elemento sostanziale di queste bibbie popolari. Ciononostante questi libri nazionali fondamentali, quali il *Ramayana*, l'*Iliade* e l'*Odissea* e lo stesso *Canto dei Nibelunghi*, non devono perdere quel che, in rapporto alla bellezza e all'arte, può dare loro, esso solo, la dignità e la libertà di opere d'arte, ossia il fatto che essi ci portano ad intuizione un tutto conchiuso di un'azione. Diviene quindi cosa essenziale determinare concettualmente il genere di questa conchiusione.

ββ) La parola "unità," presa cosí interamente in generale, anche per la tragedia è divenuta un termine banale che può dar luogo a molti abusi. Infatti ogni avvenimento procede all'infinito con le sue cause e le sue conseguenze, e, sia rispetto al passato che rispetto al futuro, ininterrottamente prosegue in una catena di circostanze e atti particolari, tanto da non potersi stabilire quali condizioni e quali altre singolarità debbano entrare nell'avvenimento ed essere considerate elementi di connessione. Se si guarda solo a questa *successione*, allora certamente un epos può sempre essere prolungato in avanti e indietro, ed offrire inoltre la piú ampia possibilità di interpolazioni. Ma questa successione costituisce appunto l'elemento prosaico. Per citare un solo esempio, presso i greci i poeti ciclici hanno cantato l'intero ciclo della guerra troiana e quindi hanno continuato dove si ferma Omero ed iniziato dall'uovo di Leda; ma proprio per ciò, di fronte ai poemi omerici, essi sono divenuti puramente prosaici. Parimenti un individuo come tale non può costituire, come ho già detto, l'unico centro, perché da questo possono scaturire i piú

vari avvenimenti e del pari convergere, in lui, senza che vi sia fra di loro in quanto eventi una connessione qualsiasi. Noi abbiamo perciò da cercare un altro genere di unità. A questo proposito dobbiamo brevemente stabilire la differenza che vi è fra un *accadere* qualsiasi e un'azione determinata che, raccontata epicamente, assume la forma di *avvenimento*. Già il lato esterno e la realtà di ogni fare umano è un semplice *accadere*, senza che con ciò si implichi la realizzazione di un fine particolare, e altrettanto dicasi in generale di ogni mutamento esterno nella forma e nell'apparenza di ciò che esiste. Se un fulmine colpisce un uomo, è un semplice accadere, un accidente esterno, mentre nella conquista di una città nemica vi è qualcosa di piú, l'adempimento cioè di un fine intenzionale. Tale fine in se stesso determinato, come, p. es., la liberazione della Terra Santa dal giogo dei saraceni e dei pagani, o meglio ancora il soddisfacimento di un impulso particolare, come, p. es., l'ira d'Achille, deve costituire sotto forma di avvenimento epico l'unità coesiva dell'epopea, inquantoché dal poeta viene raccontato solo ciò che di questo fine cosciente o dell'impulso determinato forma l'effetto proprio e che si conchiude quindi con esso in una unità in sé compiuta. Ma solo l'uomo può agire ed effettuarsi, cosicché da questo lato a stare al culmine è l'*individuo* strettamente intrecciato con il fine e l'impulso. Se inoltre l'azione ed il soddisfacimento dell'intero carattere eroico, da cui provengono fine ed impulso, affiora solo in situazioni e occasioni del tutto determinate che sono connesse con molti antecedenti, e se infine l'esecuzione del fine ha a sua volta numerose conseguenze, allora per l'azione determinata ne discendono qui da un lato molti presupposti e dall'altro molte conseguenze, che però non sono affatto connessi poeticamente in modo diretto con la determinatezza del fine che viene a manife-

stazione. In tal senso, p. es., l'ira d'Achille si riferisce tanto poco al ratto di Elena o al giudizio di Paride, sebbene l'uno preceda l'altro come presupposto, quanto alla conquista reale di Troia. Se quindi si afferma che l'*Iliade* non ha né un inizio necessario né la conclusione appropriata, qui si palesa solo questa insufficienza, che non si comprende che è l'ira d'Achille ad essere cantata nell'*Iliade* e ad offrire quindi il punto d'unità. Se invece si tiene ben ferma la figura di Achille e se la si pone, nella sua ira suscitata da Agamennone, come il punto d'unione del tutto, non è possibile inventare inizio e fine piú bello. Infatti, come ho già detto, l'occasione immediata di questa ira costituisce l'inizio, mentre le sue conseguenze sono contenute nel corso ulteriore. È vero che di contro a ciò si è cercato di far valere l'opinione che gli ultimi canti sono inutili e potrebbero senza danno mancare, ma questo punto di vista si dimostra, nei confronti del poema, completamente insostenibile, perché, come il fatto che Achille si trattenga presso le navi lontano dalla battaglia è solo una conseguenza della sua alta ira e come a questa inattività si legano il vantaggio che subito i troiani traggono sull'esercito dei greci, e poi il combattimento e la morte di Patroclo, cosí a questa fine del suo valoroso amico sono strettamente legati il pianto e la vendetta del nobile Achille e la sua vittoria su Ettore. Ma il credere che con la morte sia tutto finito e si possa qui tranquillamente abbandonare il poema, non è altro che una rappresentazione rozza. Con la morte giunge a compimento solo la *natura*, non l'uomo, non l'*ethos* e l'*eticità*, che richiedono per gli eroi caduti l'onore dei funerali. I giochi sulla tomba di Patroclo, le toccanti preghiere di Priamo, la riconciliazione con Achille che restituisce al padre il cadavere del figlio affinché neanche a questo manchino gli onori dei morti, si aggiungono cosí a tutto ciò che fin qui è acca-

duto e forniscono la piú bella e soddisfacente conchiusione.

γγ) Ma volendo noi, nel modo su indicato, trasformare una azione individuale determinata, proveniente da fini consapevoli o da impulsi eroici, in un elemento nel quale il tutto epico deve trovare il punto di sostegno per la connessione e conchiusione, potrebbe sembrare che abbiamo avvicinato troppo l'unità epica a quella *drammatica*. Infatti, anche nel *dramma*, a costituire il centro è *una* azione particolare che scaturisce da un fine consapevole e da un carattere, ed insieme i conflitti di questa azione. Per non scambiare quindi neanche apparentemente questi due generi poetici, l'epos e il dramma, intendo ancora una volta esplicitamente rimandare a ciò che ho detto prima sulla differenza fra azione ed avvenimento. Inoltre l'interesse epico non si limita solo a quei caratteri, fini e situazioni che sono fondati sull'azione particolare come tale, di cui l'epos narra il corso; ma questa azione trova l'occasione ulteriore per le sue collisioni e soluzioni, cosí come l'intero suo cammino, solo entro un insieme nazionale e la sua totalità sostanziale, che ha anche, da parte sua, il pieno diritto di fare entrare nella manifestazione una molteplicità di caratteri, condizioni ed avvenimenti. A questo riguardo la conchiusione e la configurazione dell'epos non risiede solo nel contenuto particolare dell'azione *determinata*, ma altrettanto nella *totalità* della *concezione del mondo*, la cui obiettiva realtà essa intraprende a descrivere; ed in effetti l'unità epica è compiuta solo quando da un lato l'azione particolare è per sé chiusa, epperò dall'altro, e nel corso di essa, è portato ad intuizione nella sua piena totalità il mondo in sé totale, nella cui cerchia complessiva l'azione si muove, ed entrambe le sfere principali rimangono in viva mediazione ed imperturbata unità.

Queste sono le determinazioni piú essenziali che si possono in breve avanzare rispetto all'epos vero e proprio. Ma la medesima forma di oggettività è stata usata per altri argomenti, il cui contenuto non porta in sé il vero significato di una autentica oggettività. Con questi generi secondari il teorico può essere messo in imbarazzo, quando gli si richiede di fare delle ripartizioni con cui tutti i poemi — e poemi sarebbero allora anche tutti quelli che si possono annoverare fra quei semi-generi — concordino indistintamente. Tuttavia in una vera ripartizione può trovare posto solo ciò che è conforme ad una determinazione concettuale; quel che invece è imperfetto per contenuto o per forma o per l'uno e per l'altra, ciò, proprio perché non è come dovrebbe essere, si può portare male sotto il concetto, cioè sotto la determinazione di come la cosa deve essere e realmente è secondo verità. Intorno a questi rami secondari dell'epico vero e proprio voglio aggiungere qui alla fine, ma solo a guisa di appendice, alcune osservazioni.

È da annoverare qui innanzitutto l'*idillio*, nel senso moderno del termine, secondo cui esso fa astrazione da ogni piú profondo interesse universale della vita spirituale ed etica e raffigura l'uomo nella sua innocenza. Ma vivere innocentemente significa solo non sapere altro che di mangiare e bere, e anche ciò solo con cibi e bevande molto semplici, ad esempio latte di capra o di pecora, solo eccezionalmente latte di mucca; inoltre erbe, radici, ghiande, frutti, formaggi, mentre il pane, credo, non è già piú da considerare molto idillico; la carne invece dovrebbe già essere permessa, perché i pastori e le pastorelle idillici non vorranno sacrificare certo tutto il gregge agli dèi. La loro occupazione consiste ora nel sorvegliare per tutto il santo giorno l'amato gregge insieme al fedele cane, preoccuparsi di cibi e bevande e con tutto il

sentimentalismo possibile coltivare amorevolmente sentimenti tali, che non disturbino questa condizione di quiete soddisfatta, cioè essere nel loro genere pii e mansueti, suonare la zampogna e il flauto, oppure canticchiare qualcosa, ma soprattutto amarsi reciprocamente con la massima tenerezza ed innocenza. I greci invece, nelle loro raffigurazioni plastiche, ebbero un mondo piú gaio: il corteggio di Bacco, satiri, fauni, che, raggruppati anodinamente intorno ad un dio, si sforzano d'elevare la natura animale ad una letizia umana entro una vitalità e verità interamente diverse da quella pretenziosa innocenza pia e vuota. Lo stesso nucleo di una concezione viva, con soggetti presi dai freschi modelli delle condizioni nazionali, è ancora riconoscibile nei bucolici greci, p. es., in Teocrito. E ciò sia quando egli indugia a descrivere situazioni reali della vita dei pescatori e dei pastori, sia quando trasporta in altri argomenti il modo di esprimersi di questa o di analoghe cerchie, descrivendo epicamente, oppure trattando sotto forma lirica ed esteriormente drammatica simili immagini di vita. Virgilio già è piú freddo nelle sue *Egloghe*, ma il piú noioso è *Gessner*, al punto che oggi non lo legge piú nessuno e v'è solo da meravigliarsi che i francesi lo abbiano una volta trovato tanto di loro gusto da considerarlo come il massimo poeta tedesco. Tuttavia ha potuto contribuire a questa preferenza, da un lato, il loro sentimentalismo che sfuggiva il tumulto e le complicazioni della vita e pur desiderava un movimento qualsiasi, e dall'altro l'assenza completa di ogni vero interesse, per cui furono evitati tutti gli altri rapporti con la nostra cultura che potevano arrecare turbamento.

Per un altro lato si possono annoverare fra questi generi ibridi i poemi a metà descrittivi e a metà lirici, quali erano in voga in Inghilterra, e che hanno ad og-

getto principalmente la natura, le stagioni ecc. Rientrano in questo campo anche i vari *poemi didascalici*, i compendi di fisica, di astronomia, di medicina, di scacchistica, di pesca, di caccia, dell'arte di amare, dotati di contenuto prosaico adornato poeticamente, quali sono stati compilati molto artisticamente nella tarda poesia greca e poi presso i romani e recentemente specialmente presso i francesi. Tali poemi possono essere facilmente volti ad una trattazione lirica, nonostante il tono epico generale.

Piú poetiche certo, ma senza possedere una salda distinzione di genere, si presentano le *romanze* e le *ballate*, prodotti del Medioevo e dell'epoca moderna, che per il contenuto sono parzialmente epiche, mentre riguardo alla trattazione sono per lo piú liriche, cosicché possono essere annoverate sia nell'uno che nell'altro genere letterario.

In un modo intieramente diverso stanno invece le cose nei riguardi del *romanzo*, la moderna epopea *borghese*. Qui ricompare da un lato la ricchezza e la multilateralità degli interessi, delle condizioni, dei caratteri, dei rapporti di vita, il vasto sfondo di un mondo totale ed insieme la manifestazione epica di avvenimenti. Quel che manca è però la condizione del mondo *originariamente* poetica da cui si origina l'epos vero e proprio. Il romanzo nel senso moderno presuppone una realtà già ordinata a *prosa*, sul cui terreno esso, nella propria cerchia e riguardo sia alla vivacità degli avvenimenti che agli individui e al loro destino, cerca di ridare alla poesia, nei limiti in cui ciò è possibile con i presupposti dati, il diritto da lei perduto. Perciò una delle collisioni piú comuni e piú adatte per il romanzo è il conflitto della poesia del cuore con la prosa contrastante dei rapporti e l'accidentalità delle circostanze esterne. Si tratta di un dissidio che o si scioglie tragicamente e co-

micamente, o trova il suo adempimento nel fatto che da un lato i caratteri, che dapprima sono in contrasto con l'ordine comune del mondo, imparano a riconoscere in esso l'autentico ed il sostanziale, si riconciliano con i suoi rapporti e vi entrano operosamente, mentre però dall'altro cancellano da ciò che fanno e compiono la forma prosaica, sostituendo alla prosa esistente una realtà resa affine ed amica alla bellezza e all'arte. Per ciò che riguarda il modo della rappresentazione, anche il romanzo vero e proprio, come l'epos, richiede la totalità di una concezione del mondo e della vita, il cui molteplice contenuto e argomento viene ad apparenza entro l'avvenimento individuale che costituisce il centro per il tutto. Per quel che riguarda direttamente la concezione e l'esecuzione, il poeta deve, però, avere qui tanto piú margine di esplicazione quanto meno può evitare di immettere nelle sue descrizioni, pur senza arrestarsi al prosaico ed al banale, la prosa della vita reale.

3. *Lo sviluppo storico della poesia epica*

Se riandiamo al modo con cui abbiamo considerato le altre arti noi concepimmo le diverse fasi dello spirito artistico della *costruzione* cosí come di per sé esso si sviluppa secondo l'architettura simbolica, classica e romantica. Invece per la *scultura* ponemmo come centro vero e proprio, da cui si sviluppavano le determinazioni particolari, la scultura greca senz'altro concordante con il concetto di questa arte *classica*, cosicché avemmo poco bisogno di indugiarci nell'esame storico specifico. Lo stesso accadde, in relazione al suo carattere artistico *romantico*, per la *pittura*, che però, secondo il concetto del suo contenuto e della sua forma di manifestazione,

si dispiega in uno sviluppo ugualmente importante presso diversi popoli e scuole, cosicché furono qui necessarie delle osservazioni storiche piú estese. La stessa esigenza si sarebbe potuta far valere per la *musica*; ma mancandomi per la storia di questa arte sia lavori preparatori altrui da utilizzare che una piú diretta mia conoscenza adeguata, mi dovetti accontentare di inserire qui e lí isolati accenni storici. Per quel che riguarda il nostro oggetto attuale, la poesia epica, le cose stanno a un dipresso come per la scultura. Il modo di rappresentare proprio a quest'arte si ramifica certo in molte specie e sottospecie e si estende a molte epoche e popoli; ma nella sua forma compiuta noi l'abbiamo trovato come epos vero e proprio in Grecia dove questo genere letterario raggiunse la realtà piú artistica. Infatti l'epos possiede la massima affinità interna con la plastica della scultura e con la sua oggettività sia nel senso del contenuto sostanziale che della manifestazione sotto forma di apparenza reale, cosicché non dobbiamo considerare accidentale che anche la poesia epica, come la scultura, proprio presso i greci sia comparsa in questa originaria e non piú raggiunta perfezione. Ma al di qua e al di là di questo punto culminante vi sono fasi di sviluppo che non sono già di natura subordinata e inferiore, bensí sono necessarie per l'epos, giacché la cerchia della poesia include in sé tutte le nazioni, e proprio l'epos porta ad intuizione il nucleo sostanziale del contenuto di un popolo. E per questa ragione lo sviluppo storico su scala mondiale ha qui nell'epos un'importanza maggiore che non nella scultura.

Noi possiamo quindi, nell'insieme della poesia epica, e piú precisamente per l'epopea, distinguere essenzialmente quelle tre fasi principali che costituiscono in generale la via di sviluppo dell'arte:

in primo luogo, ossia, distinguiamo l'epos orientale che ha come suo centro il tipo simbolico;

in secondo luogo, l'epos classico dei greci e la sua imitazione presso i romani;

in terzo luogo, infine, il ricco e vario svolgimento della poesia epico-romantica presso i popoli cristiani che però dapprima si ispirarono al loro paganesimo germanico, mentre d'altro lato, al di fuori dell'ambito dei poemi cavallereschi medioevali veri e propri, viene di nuovo utilizzata l'antichità in un'altra cerchia, sia come mezzo generale di formazione spirituale, per raffinare il gusto e la manifestazione, sia piú direttamente come modello, finché alla fine il romanzo prende il posto dell'epos vero e proprio.

Nell'accennare ora alle singole opere d'arte epiche, posso tuttavia mettere in rilievo solo gli elementi piú importanti; e quindi a tutta questa trattazione intendo dare soltanto l'estensione ed il valore di un rapido schizzo.

a) *L'epos orientale*

Nell'Oriente, come abbiamo visto, la poesia è in generale piú originaria, perché rimane piú vicina al modo sostanziale di concepire e al dissolversi della coscienza singola nell'*unico* tutto, cosicché d'altra parte il soggetto, nei confronti dei generi particolari di poesia, non può elaborarsi fino all'autonomia del carattere individuale, dei fini e delle collisioni, che l'autentica evoluzione della poesia drammatica senz'altro richiede. Quindi la cosa piú essenziale che qui incontriamo, a parte una lirica amabile, aerea e delicata oppure innalzantesi all'*unico* ineffabile Dio, si limita a poemi che devono essere fatti rientrare nel genere *epico*. Ciònono-

stante, noi incontriamo epopee vere e proprie solo presso gli indiani e persiani, e presso di loro anzi su scala colossale.

α) I *cinesi* invece non possiedono nessun epos nazionale. Infatti il fondamentale tratto prosaico della loro concezione, che anche ai primissimi inizi della storia conferisce la forma compassata di una realtà storica regolata prosaicamente, ed insieme le rappresentazioni religiose inaccessibili ad una configurazione artistica vera e propria, si oppongono di per sé come ostacolo insormontabile a questo genere epico altissimo. Quel che però compensa riccamente tale mancanza, sono piccoli racconti di epoca successiva e vastissimi romanzi che non possono non stupirci per la chiara rappresentazione intuitiva di tutte le situazioni, per la esposizione precisa di rapporti pubblici e privati, per la varietà, la finezza, anzi spesso per la attraente delicatezza dei caratteri femminili in particolare, cosí come per tutta l'arte di queste opere in sé compiute.

β) Un mondo completamente opposto ci si dischiude nelle epopee *indiane*. Già le primissime concezioni religiose, a giudicare da quel poco che ci è noto finora dei *Veda*, contengono un germe fecondo di una mitologia epicamente rappresentabile, che molti secoli prima di Cristo (le indicazioni cronologiche infatti sono molto incerte) si è sviluppata, intrecciata con gesta di eroi umani, ad epopee reali che però per metà si collocano ancora ad un livello puramente religioso e solo per metà in quello della libera arte e poesia. Particolarmente i due poemi piú celebri, il *Ramayana* e il *Mahabharata*, ci espongono la concezione del mondo degli indiani in tutto il suo splendore, la sua magnificenza, la sua confusione, le sue assurdità fantastiche e la sua dispersione, ma al contempo nella grazia ridondante e nei tratti individuali e fini

del sentimento e dell'anima di queste vegetazioni spirituali. Leggendarie gesta umane prendono le proporzioni di azioni degli dèi incarnati, i cui atti oscillano allora in modo indeterminato fra la natura umana e quella divina, ed esagerano fino allo smisurato la limitatezza individuale delle figure e delle gesta. Le basi sostanziali del tutto sono tali che la concezione del mondo occidentale, se non è decisa a rinunziare alle superiori esigenze della libertà e dell'eticità, non può trovarvisi a suo agio, né simpatizzare con esse. L'unità delle parti specifiche è molto debole e con le storie di dèi, con i racconti di espiazioni ascetiche e della potenza cosí raggiunta, con le prolisse spiegazioni di dottrine e sistemi filosofici e con tanti altri contenuti, gli interminabili episodi si allontanano a tal punto dalla connessione del tutto, che qui e lí essi possono considerarsi delle aggiunte posteriori. Ma lo spirito a cui sono improntati questi grandiosi poemi testimonia pur sempre di una fantasia che non solo ha preceduto lo sviluppo prosaico, ma è in generale assolutamente inaccessibile all'intelletto prosaicamente assennato ed è stata in grado di dare forma con originaria poesia alle tendenze fondamentali della coscienza indiana come una sintesi in sé totale del mondo. Invece poemi epici posteriori, che si chiamano *Purana* nel senso stretto del termine, cioè poemi dei tempi remoti, tendono ad esporre in una maniera piú prosaica ed arida, allo stesso modo dei poemi ciclici postomerici, tutto ciò che appartiene alla cerchia mitica di un dio determinato, e dall'origine del mondo e degli dèi scendono via via fino alla genealogia di principi ed eroi umani. Infine per un lato il nucleo epico degli antichi miti si volatilizza nel velo e nella delicatezza artistica della forma e della dizione poetica esterna, mentre dall'altro la fantasia che si abbandona trasognata ai miracoli diviene una saggezza da fiaba che assume a suo

compito precipuo l'insegnare morale e regole di prudenza.

γ) In una terza cerchia della poesia epica orientale possiamo collocare, gli uni accanto agli altri, gli *ebrei*, gli *arabi* e i *persiani*.

αα) La sublimità della fantasia ebraica nella rappresentazione che essa ha della creazione, nelle storie dei patriarchi, delle migrazioni per il deserto, della conquista di Canaan e del restante susseguirsi degli eventi nazionali, possiede certo, grazie alla marcata chiarezza intuitiva e alla concezione naturalistica, molti elementi di originaria poesia epica; ma l'interesse *religioso* vi domina al punto che, al posto di epopee vere e proprie, si giunge solo a leggende e a storie poetico-religiose oppure solo a racconti didattico-religiosi.

ββ) Sono invece gli *arabi* ad essere veri poeti per natura e fin dall'inizio. Già i canti lirici che raccontano gesta d'eroi, i *Mu'allaqat*, che in parte risalgono all'ultimo secolo prima del Profeta, raccontano, ora con rapido e scattante ardire e con lussureggiante foga, ora con calma assennata e dolce morbidezza le condizioni originarie degli arabi ancora pagani: l'onore della stirpe, la sete di vendetta, il senso dell'ospitalità, l'amore, il gusto delle avventure, la beneficenza, la tristezza, la melanconia; e ciò con forza non affievolita e con tratti che possono ricordare il carattere romantico della cavalleria spagnola. Questa è in Oriente la prima vera poesia, senza fantasticherie e senza prosa, senza mitologie, senza dèi, demoni, geni, fate e altri esseri orientali, ma dotata di figure consistenti, autonome e, sebbene abbia tratti stravaganti, eccentrici, e giochi con immagini e paragoni, è umanamente reale e saldamente in sé conchiusa. La visione di un mondo eroico analogo ci è data anche dai poemi, raccolti successivamente, dalla *Hamasah* e dall'inedito *Divano* de-

gli Hudseiliti. Dopo le vaste e fortunate conquiste degli arabi mussulmani, questo carattere eroico originario si altera, però, a poco a poco, e nel corso dei secoli, nell'ambito della poesia epica, fa posto a fiabe istruttive e a massime di serena saggezza, oppure a quei favolosi racconti che noi troviamo nelle *Mille e una Notte* o, infine, a quelle avventure di cui Rückert ci ha dato un'immagine meritoria con la sua traduzione dei *Maqamat* di Hariri, pieni di spirito ed arte giocosa sia per l'assonanza e le rime che per il senso e il significato.

γγ) Il fiore della poesia *persiana* compare invece nell'epoca in cui la lingua e la nazionalità di essa sono giunte a nuovo sviluppo, trasformate dall'Islamismo. E tuttavia già all'inizio di questa bellissima fioritura, ci imbattiamo in un poema epico che, almeno rispetto all'argomento, risale al passato piú remoto delle leggende e dei miti dell'antica Persia, e conduce il racconto dalle epoche eroiche giú giú fino agli ultimi giorni della dinastia sasanide. Quest'opera vastissima è lo *Shah-name* che *Firdusi*, figlio di un giardiniere di Tus, ha scritto seguendo il *Bastaname*. Eppure nemmeno questo poema può dirsi un'epopea vera e propria, perché non pone a suo centro una ben definita azione individuale. Il succedersi dei secoli non è indicato differenziando con precisione il tempo e il luogo, e particolarmente le piú antiche figure mitiche e le vaghe e confuse tradizioni si muovono in un mondo fantastico, di fronte alla cui rappresentazione cosí poco determinata spesso non sappiamo se abbiamo a che fare con persone o con intere stirpi, mentre d'altro canto compaiono poi reali figure storiche. Certo, come mussulmano, il poeta era piú libero nel maneggiare la sua materia, ma proprio in questa libertà manca a lui quella base solida delle produzioni individuali, che contrassegna gli originari canti eroici degli arabi; e, data la gran-

de distanza che vi è fra lui e questo mondo di leggenda da lungo tempo scomparso, gli manca anche quel fresco soffio di vitalità immediata che è assolutamente necessario all'epos nazionale. L'arte epica dei persiani nel suo sviluppo ulteriore si estende da un lato a *epopee d'amore* e di grande morbidezza e profonda dolcezza, con cui divenne celebre soprattutto Nizami; mentre dall'altro nella sua ricca esperienza di vita essa si volge verso la poesia *didascalica*, di cui fu maestro il rinomato *Sa'di*, per immergersi infine in quella mistica panteistica che *Dshelad ed din Rumi* insegna e raccomanda in storie e racconti che hanno la forma di leggende.

E credo che questi brevi accenni possano qui bastare.

b) *L'epos classico dei greci e dei romani*

In secondo luogo, è la poesia dei *greci* e dei *romani* a condurci per la prima volta nel mondo artistico veramente epico.

α) Di queste epopee fanno parte prima di tutto quelle che io ho già prima collocato al primo posto, i *poemi omerici*.

αα) Ognuno di questi poemi, qualsiasi cosa se ne dica, è in sé un tutto cosí compiuto, cosí determinato, cosí fine, che l'opinione che entrambi siano stati via via cantati e composti solo da singoli rapsodi, secondo me, non fa appunto altro che attribuire a queste opere la giusta lode che esse sono, in tutto il tono della loro manifestazione, cosí assolutamente nazionali e oggettive e conchiuse nelle loro stesse parti singole, che ognuna di esse può apparire per sé come un tutto. Se in Oriente il sostanziale e l'universale della concezione ancora assorbe simbolicamente o didatticamente l'individualità dei caratteri e dei loro

fini e avvenimenti e quindi lascia piú indeterminate e labili l'articolazione e l'unità del tutto, noi troviamo che qui, per la prima volta, il mondo di questi poemi è posto in bello equilibrio fra le vive basi universali dell'eticità nella famiglia, nello Stato e nella fede religiosa e la particolarità individuale del carattere, nel bello equilibrio fra spirito e natura, azione volta ad un fine e accadimento esteriore, base nazionale delle imprese e intenzioni e gesta dei singoli. Inoltre, sebbene gli eroi individuali sembrino predominanti nel loro libero vivo movimento, questo movimento è a sua volta cosí proporzionato ad opera della determinatezza dei fini e della serietà del destino, che l'intera manifestazione anche per noi non può non valere come la cosa piú alta che possiamo godere ed amare nell'ambito dell'epos. Infatti gli stessi dèi che contrastano o vengono in aiuto a questi eroi originariamente umani, nobili, giusti, valorosi, devono essere riconosciuti da noi nel loro significato, e della forma della loro apparenza noi non possiamo non essere soddisfatti grazie alla piena ingenuità dell'arte che a sua volta serenamente sorride delle proprie umane produzioni di dèi.

ββ) I poeti *ciclici* successivi si allontanano invece sempre di piú da questa manifestazione autenticamente epica, in quanto da un lato disperdono la totalità della concezione nazionale del mondo nelle sue sfere e direzioni particolari, e dall'altro, al posto dell'unità poetica e della conchiusione di un'azione individuale, si attengono solo al racconto completo degli eventi dall'origine fino alla fine, oppure all'unità della persona, accostando con tendenza già storica la poesia epica all'opera dei logografi.

γγ) Infine la tarda poesia epica successiva, all'epoca di Alessandro, in parte si volge alla piú ristretta cerchia bucolica, in parte ad epopee che sono piú dotte e artificiali

che non propriamente poetiche, oppure a poemi didascalici che mancano in misura sempre crescente, come tutta questa sfera, dell'originaria ed ingenua freschezza ed animazione.

β) *In secondo luogo*, questo tratto caratteristico con cui finisce l'epos greco è di per sé predominante presso i *romani*. Una Bibbia epica, quali sono i poemi omerici, la cercheremmo quindi qui invano, benché recentemente qualcuno abbia cercato di risolvere la piú antica storia romana in epopee nazionali. Invece ben presto, accanto all'epos artistico vero e proprio, di cui il piú bel prodotto resta l'*Eneide*, troviamo l'epos storico e la poesia didascalica come prova che ai romani principalmente stava a cuore curare i campi della poesia già a metà prosaici, cosí come presso di loro giunse a perfezione specialmente la satira come genere letterario nazionale.

c) *L'epos romantico*

Cosí un nuovo soffio ed un nuovo spirito poterono penetrare nella poesia epica solo con la concezione del mondo, la fede religiosa, le gesta ed i destini di *nuove* popolazioni. Questo avviene presso i *germani*, sia nella loro condizione originaria di pagani, che dopo la loro trasformazione ad opera del cristianesimo; ed ugualmente la cosa avviene presso le nazioni *neolatine* in modo tanto piú ricco, quanto maggiore è la ramificazione di queste popolazioni e piú numerose sono le tappe in cui si svolge il principio della concezione del mondo e della realtà cristiana. Ma proprio questa molteplice diffusione ed i suoi intrecci rendono assai difficile un esame rapido. Perciò voglio qui accennare solo alle tendenze principali secondo i seguenti punti fondamentali.

a) Ad un *primo* gruppo possiamo attribuire tutte le sopravvivenze poetiche che dal periodo precristiano si sono trasmesse alle nuove popolazioni per lo piú con tradizione orale e quindi in modo alterato.

Sono qui da annoverare principalmente i poemi che si è soliti attribuire ad *Ossian*. Sebbene alcuni celebri critici inglesi, p. es. Johnson e Shaw, siano stati abbastanza ciechi da considerarli fattura di Macpherson, è del tutto impossibile che un qualsiasi poeta odierno abbia saputo creare, traendole da sé, queste antiche condizioni popolari e questi antichi avvenimenti, cosicché qui necessariamente ci sono a base poesie originarie, sebbene molto si sia mutato in senso moderno, nel corso di tanti secoli, in tutto il loro tono e nel modo di sentire e rappresentare in essi espresso. Infatti la loro antichità è, sí, non constatata, però essi possono essere rimasti vivi sulla bocca del popolo per mille o millecinquecento anni. Per tutto il loro tono, essi appaiono prevalentemente lirici: è Ossian il vecchio cantore ed eroe cieco, che lascia riaffiorare con lamentoso ricordo i giorni dello splendore; ma i suoi canti, sebbene vengano da afflizione e tristezza, restano egualmente epici nel loro contenuto, perché questi lamenti riguardano ciò che è stato e descrivono questo mondo da poco scomparso, i suoi eroi con le loro avventure d'amore, le loro gesta, le spedizioni per terra e per mare, gli amori, i fatti d'arme, il destino e la fine, in un modo che, sebbene interrotto da parti liriche, è cosí epico-oggettivo come quando in Omero gli eroi, Achille, Ulisse e Diomede, ci dicono delle loro gesta, dei loro eventi, della loro sorte. Tuttavia lo sviluppo spirituale del sentimento e dell'intera realtà nazionale, sebbene il cuore e l'animo vi giochino un ruolo piú profondo, non è ancora giunto allo stesso punto di maturazione che in Omero; in particolare manca la solida

plasticità delle figure e la chiarezza solare della loro presentazione intuitiva. Infatti, rispetto alla località, noi siamo confinati in un paese nordico e brumoso, dal cielo coperto e con nuvole nere su cui gli spiriti cavalcano o se ne rivestono per apparire agli eroi in una landa solitaria sotto forma di nube. Inoltre, solo recentemente si sono scoperti altri canti di bardi in antico gaelico, che rimandano non alla Scozia e all'Irlanda, ma al Galles in Inghilterra, dove i canti dei bardi sono stati continuati ininterrottamente e molto è stato assai presto tramandato per iscritto. In questi poemi si parla fra l'altro di emigrazioni verso l'America e vi è egualmente menzionato Cesare; la sua spedizione però viene attribuita al suo amore per una principessa reale che, vista da lui in Gallia, se ne era poi tornata nella patria inglese. Come forma degna di nota voglio solo citare le triadi, una costruzione fuori dell'ordinario, che sempre riunisce in tre parti tre avvenimenti simili, anche se accaduti in epoche diverse.

Piú celebri di questi poemi, infine, sono da una parte i canti eroici dell'antica *Edda*, dall'altra i miti con cui per la prima volta in questa cerchia incontriamo, accanto al racconto di destini umani, anche numerose storie intorno alla genesi, alle gesta e al tramonto degli dèi. Io però non ho provato alcun gusto di fronte alle vuote esposizioni, ai fondamenti di simbolismo naturale, che vengono però a manifestazione con figura e fisionomia particolare umana, ossia di fronte a Thor con il suo martello, al lupo Fenris, al crudele Metsaufen, e in generale alla rozzezza ed alla oscura confusione di questa mitologia. È vero che per quanto riguarda la nazionalità tutte queste opere nordiche ci sono piú vicine, p. es., della poesia dei persiani e dei maomettani in generale, ma volere imporle alla nostra formazione culturale di oggi, come

qualcosa che possa aspirare ancora oggi ad una nostra profonda simpatia e che debba essere per noi qualcosa di nazionale, tale tentativo, piú volte avviato, non significa altro se non che da un lato si valuta eccessivamente il valore di quelle rappresentazioni in parte deformi e barbariche, e che al contempo, dall'altro, si misconosce pienamente il senso e lo spirito del nostro presente.

β) Se ora, *in secondo luogo*, diamo uno sguardo alla poesia epica del medioevo *cristiano*, abbiamo da osservare dapprima soprattutto quelle opere che sono scaturite dal fresco spirito del Medioevo e del cattolicesimo consolidatosi, senza influsso piú diretto e profondo della cultura e della letteratura antica. A questo riguardo noi troviamo che i piú vari elementi danno il contenuto e l'occasione per poemi epici.

αα) *Per prima cosa*, voglio brevemente accennare a quegli argomenti che per il loro contenuto sono autenticamente epici e i quali ancora abbracciano in sé interessi, gesta e caratteri del Medio Evo che sono assolutamente *nazionali*; e qui prima di tutto dobbiamo parlare del *Cid*. Quel che questo fiorire di un eroismo medioevale nazionale fu per gli spagnoli, è stato da loro epicamente palesato nel poema del *Cid*, e successivamente, con amabile eccellenza, in una serie di romanze a carattere narrativo, che Herder ha fatto conoscere in Germania. Si tratta di un filo di perle, in cui ogni singolo quadro è saldamente in sé conchiuso e tuttavia cosí concordante con gli altri che tutti si coordinano in un solo intiero; tali poemi, interamente nel senso e nello spirito della cavalleria, sono al contempo nazionalmente spagnoli; e sono ricchi di contenuto e pieni di interessi molteplici nei confronti dell'amore, del matrimonio e dell'orgoglio familiare, dell'onore e della sovranità dei re nella lotta dei cristiani contro i mori. Tutto ciò è cosí epico, cosí plastico,

che solo l'argomento nel suo puro e solenne contenuto, e insieme in una grande ricchezza delle piú nobili scene umane, ci è portato dinanzi nello svolgersi delle gesta piú alte ed al contempo in una corona cosí bella e splendente, che a noi moderni è lecito collocare tali poemi accanto a quel che di piú bello vi è nella antichità.

Ma a questo mondo di romanze, se pur disperso, tuttavia epico secondo il tipo fondamentale, i *Nibelunghi* si possono raffrontare tanto poco come all'*Iliade* e all'*Odissea*. Infatti, sebbene questa opera apprezzabile, autenticamente germanica, tedesca, non manchi né di un contenuto nazionale sostanziale in rapporto alla famiglia, all'amore coniugale, al vassallaggio, alla fedeltà nel servizio, all'eroismo, né di una interna consistenza, tuttavia l'intera collisione, nonostante ogni sua estensione epica, è di natura piuttosto drammatico-tragica che non compiutamente epica, e la manifestazione, nonostante la sua elaborazione nei dettagli, da un lato non spicca per ricchezza individuale né è portata ad intuizione in modo veramente vivo, e dall'altro si perde spesso in atti duri, selvaggi e crudeli, mentre i caratteri, sebbene appaiano saldi e nel loro agire fermi, nella loro astratta durezza sono tuttavia piú simili a rozze immagini di legno, di quanto non siano comparabili all'individualità umanamente evoluta e ricca di spirito degli eroi e delle eroine di Omero.

ββ) Un secondo elemento principale è costituito dai poemi *religiosi* medioevali, che hanno a contenuto la storia di Cristo, di Maria, degli Apostoli, dei Santi, dei Martiri, il giudizio universale ecc. Ma l'opera in sé piú solida e piú ricca, l'epos artistico vero e proprio del Medioevo cattolico, il piú grande argomento e il piú grande poema, in quest'ambito, è la *Divina Commedia* di Dante. È vero che neppure questo poema, rigorosamente anzi quasi sistematicamente regolato, può essere da noi

chiamato un'epopea nel senso abituale del termine, perché vi manca un'azione individuale conchiusa, che si muova sull'ampia base del tutto; tuttavia proprio a questo epos non manca affatto la piú salda articolazione e compiutezza. Invece di un avvenimento particolare esso ha ad oggetto l'agire eterno, il fine ultimo assoluto, l'amore divino nel suo intramontabile accadere e nelle sue sfere inalterabili, e come luogo del suo svolgimento prende l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso ed in questa esistenza immutabile immette il mondo vivente dell'agire e del patire umano, anzi delle gesta e dei destini individuali. Sparisce qui, di fronte alla grandezza assoluta del fine ultimo e della meta di tutte le cose, ogni singolarità e particolarità di interessi e fini umani; ma al contempo anche quel che nel mondo vivente vi è di piú caduco e transitorio se ne sta davanti a noi in modo completamente epico, oggettivamente fondato nel suo piú intimo, giudicato nel suo valore e disvalore mediante il concetto supremo, Dio. Infatti quali gli individui erano, nel loro fare e patire, nelle loro intenzioni e nelle loro realizzazioni, cosí sono qui per sempre, pietrificati come statue di bronzo. In tal modo il poema abbraccia la totalità della vita piú oggettiva: la condizione eterna dell'Inferno, della Purificazione e del Paradiso; e su queste basi indistruttibili si muovono le figure del mondo reale, secondo il loro carattere particolare, o piuttosto si sono mosse, ed ora con il loro agire ed essere sono irrigidite nella giustizia eterna; eterne esse stesse. Come gli eroi omerici sono resi duraturi dalle Muse al *nostro* ricordo, cosí questi caratteri hanno prodotto la loro condizione *per sé*, per la loro individualità, e sono eterni non nella nostra rappresentazione ma in *se stessi*. L'eternizzazione ad opera della mnemosyne del poeta vale qui obiettivamente come il giudizio stesso di Dio, nel cui nome lo spirito piú ardito della sua epoca con-

danna o salva tutto il presente e il passato. Anche il modo della rappresentazione deve seguire questo carattere dell'oggetto già per sé compiuto. Essa rappresentazione può essere solo un viaggio attraverso le regioni stabilite una volta per sempre, che, sebbene siano inventate, ornate e popolate con la stessa libertà di fantasia, con cui Esiodo e Omero crearono i loro dèi, devono però offrire un quadro e darci notizie di qualcosa che l'autore stesso ha visto: energicamente mosso, ma plastico nei tormenti, rigido, illuminato da una luce terrificante, ma temperato dal pianto e dalla compassione stessa di Dante, ecco il quadro dell'Inferno, mentre il quadro del Purgatorio è piú dolce, ma riccamente e compiutamente elaborato, e il quadro del Paradiso infine è luminoso, costantemente spoglio di forme e con pensieri eterni. L'antichità traspare sí in questo mondo del poeta cattolico, ma solo come guida e modello di saggezza e formazione umana, perché, per quel che riguarda dottrine e dogmi, ad aver la parola è solo la scolastica della teologia e dell'amore cristiani.

γγ) Come *terzo* ambito fondamentale in cui si muove la poesia epica del Medioevo, possiamo indicare la *cavalleria*, sia nel suo contenuto romantico mondano, fatto di avventure d'amore e di combattimenti di onore, sia intrecciata con fini religiosi, come mistica della cavalleria cristiana. Le azioni e gli eventi che qui si conducono ad effetto, non riguardano interessi nazionali, ma sono gesta dell'individuo, le quali, come ho già descritto sopra a proposito della cavalleria romantica, acquistano a contenuto solo il soggetto come tale. Perciò gli individui se ne stanno sí, completamente liberi e autonomi e costituiscono, entro un mondo circostante non ancora fissato in un ordine prosaico, un nuovo mondo di eroi; ma questo mondo, sia nei suoi interessi religioso-fantastici che nei

suoi interessi, rispetto al lato mondano, puramente soggettivi e immaginati, manca di quella realtà sostanziale sul cui terreno gli eroi greci uniti o isolati lottano, vincono o soccombono. Perciò, benché questo contenuto abbia dato luogo a numerosissime raffigurazioni epiche, il carattere avventuroso delle situazioni, dei conflitti e degli intrecci che possono nascere da tale materia, da un lato conduce per lo piú alla forma ch'è propria delle romanze, cosicché le molte avventure singole non si legano in una piú stretta unità; e conduce dall'altro al romanzesco, che però qui non si muove ancora sulla base di un ordinamento borghese saldamente istituito e di un corso prosaico del mondo. Tuttavia la fantasia non si accontenta di inventare figure e avventure cavalleresche poste interamente al di fuori della restante realtà, ma lega le loro gesta a grandi centri leggendari, a personaggi storici eminenti, a lotte radicali dell'epoca, acquistando cosí nel modo piú generale per lo meno quella base che è indispensabile per l'epos. Ma anche questi fondamenti vengono per lo piú risospinti nel fantastico e non giungono a quel carattere di intuitiva rappresentazione oggettiva chiara e precisa, con cui l'epos omerico spicca su tutti gli altri. Inoltre, data la somiglianza con cui i francesi, inglesi, tedeschi e in parte anche gli spagnoli elaborano i medesimi argomenti, viene qui a mancare, almeno relativamente, quel che è propriamente nazionale e che presso gli indiani, i persiani, i greci, i celti ecc. costituiva il saldo nucleo epico del contenuto e della manifestazione. Ma non posso qui permettermi di caratterizzare o valutare le singole opere nei particolari e mi limiterò quindi ad indicare solo i cicli maggiori in cui si muovono rispetto all'argomento le piú importanti di queste epopee cavalleresche.

Una *prima* figura principale è quella di Carlo Magno con i suoi Pari, in lotta contro saraceni e pagani. In

questo ciclo franco la cavalleria feudale costituisce una base principale, ramificandosi poi variamente in poemi il cui argomento preferito sono le gesta di uno qualsiasi dei dodici cavalieri, p. es. di Orlando o di Doolin di Magonza e di altri. Queste epopee furono composte particolarmente in Francia, durante il regno di Filippo Augusto. Un *secondo* ciclo trova origine in Inghilterra ed ha ad oggetto le gesta di re Artú e dei cavalieri della Tavola Rotonda. Storie leggendarie, cavalleria anglo-normanna, il servire la dama, la fedeltà del vassallo, si mescolano qui, in modo confuso e fantastico, con la mistica allegorica cristiana, inquantoché uno dei fini principali di tutte le gesta cavalleresche consiste nella ricerca del Sacro Graal, di un vaso con il Santo Sangue di Cristo, intorno a cui si intessono le piú varie avventure, fino a che tutta la compagnia si rifugia da prete Giovanni in Abissinia. Entrambi questi argomenti trovarono il loro sviluppo piú ricco specialmente nella Francia del Nord, in Inghilterra e in Germania. Infine c'è un *terzo* ciclo di poemi cavallereschi la cui prima origine è da cercare in Portogallo e in Spagna, e che ha come eroi principali la numerosa famiglia degli Amadis. Tale ciclo è piú arbitrario, di contenuto piú ristretto, porta l'eroismo cavalleresco fino all'esagerazione e contiene scene di magie e rappresentazioni fiabesche di provenienza orientale.

Piú prosaici ed astratti sono *in secondo luogo* i grandi poemi allegorici in voga nel secolo XIII particolarmente nella Francia nel Nord, di cui come esempio voglio solo citare il noto *Roman de la rose.* Come loro corrispettivo possiamo annoverare i molteplici aneddoti e racconti piú o meno lunghi, i cosiddetti *fabliaux* e *contes*, che traevano il loro argomento per lo piú dalla realtà quotidiana, e parlavano di cavalieri, sacerdoti, cittadini, ma soprattutto di storie di amori e di adulterî sia in tono

comico che in tono tragico, ora in prosa, ora in versi; un genere letterario che Boccaccio portò a perfezione nel modo piú puro e con spirito piú evoluto.

Un *terzo* ciclo, infine, si volge all'antichità con una conoscenza approssimativa dell'epos omerico e virgiliano e delle leggende e storie antiche, cantando nello stesso modo dell'epopee cavalleresche anche le gesta degli eroi troiani, la fondazione di Roma ad opera di Enea, le avventure di Alessandro e cosí via.

E ciò può bastare per quanto riguarda la poesia epica del Medioevo.

γ) In un terzo *gruppo* fondamentale, di cui intendo ora parlare, il ricco e assiduo studio della letteratura *antica* dischiude il punto di partenza per il piú puro gusto artistico di una nuova cultura, benché il suo studio, il suo assorbimento e la sua mescolanza manchino spesso di quel creare originario che possiamo ammirare presso gli indiani, gli arabi, in Omero e nel Medioevo. Di fronte al multilaterale sviluppo con cui, a partire da questo periodo di rinascita delle scienze e del loro influsso sulle letterature nazionali, la realtà si dispiega nel campo della religione, delle condizioni statali, dei costumi, dei rapporti sociali ecc., anche la poesia epica viene ora ad abbracciare il contenuto piú diverso e le forme piú varie, il cui corso storico posso ricondurre solo brevemente ai tratti di carattere piú essenziali. A questo riguardo si possono mettere in rilievo le seguenti differenze fondamentali.

αα) *In primo luogo*, è ancora il Medioevo che continua ad offrire per l'epos gli argomenti, sebbene concepiti e manifestati in un nuovo spirito compenetrato dalla cultura rivolta verso l'antichità. Vi sono qui soprattutto *due* tendenze in cui opera la poesia epica.

Infatti da un lato la coscienza progrediente del tempo porta necessariamente a volgere in ridicolo quel che

vi è di arbitrario nelle avventure medioevali, di fantastico e di esagerato nella cavalleria, di formale nell'autonomia e nell'isolamento soggettivo degli eroi entro una realtà già dischiudentesi ad una ricchezza maggiore di condizioni e interessi nazionali. E cosí tutto questo mondo, benché con preferenza e serietà si continui a metterne in rilievo l'eco, viene portato ad intuizione dal punto di vista del *comico*. Come esempi massimi di questa concezione spiritosa dell'intero mondo cavalleresco ho già citato prima (cfr. pp. 777-779) *Ariosto* e *Cervantes*. Voglio perciò ora richiamare l'attenzione solo sulla splendida disinvoltura, l'incanto, l'arguzia, la grazia e l'ingenuità robusta con cui Ariosto, il cui poema si muove ancora in mezzo ai fini poetici del Medioevo, lascia in un modo appena velato che il fantastico, con stravaganti assurdità, si dissolva scherzosamente in se stesso, mentre il romanzo piú profondo di Cervantes ha già la cavalleria dietro di sé come un passato, che quindi può entrare nella prosa reale e nella vita presente solo come immaginazione isolata e assurdità fantastica, benché per i suoi grandi e nobili lati egualmente si innalzi oltre a quel che vi è di insulso e goffo ed insieme privo di sensibilità e subordinato in questa realtà prosaica, di cui ci mette vivamente dinanzi le insufficienze.

Come rappresentante egualmente celebre di una *seconda* tendenza voglio citare solo il *Tasso*. Nella sua *Gerusalemme Liberata* noi vediamo che, a differenza dell'Ariosto, il grande fine comune della cavalleria cristiana, la liberazione del Santo Sepolcro, questo pellegrinaggio di conquista dei Crociati, viene da lui scelto come centro, eliminando ogni aggiunta comica e portando ad effetto, sul modello di Omero e Virgilio, con ispirazione, cura e studio, un epos artistico che avrebbe dovuto eguagliare quei modelli. Ed in effetti noi incontriamo qui,

oltre ad un reale interesse sacro, in parte anche nazionale, un genere di unità, di sviluppo e conchiusione del tutto che corrisponde alla richiesta da noi fatta prima; e troviamo egualmente un'allettante eufonia delle stanze, le cui parole melodiche vivono ancora oggi in bocca al popolo. Manca tuttavia proprio a questo poema soprattutto quell'originarietà che potrebbe farne il libro fondamentale di un'intera nazione. Infatti l'opera, come *epos* vero e proprio, non trova, come avviene in Omero, la *parola* per tutto ciò che la nazione è nelle sue gesta, né esprime questa parola in semplicità immediata, una volta per tutte, ma questo epos appare come un poema, cioè come un avvenimento *poeticamente costruito*, ed esso si accontenta ed è soddisfatto principalmente della elaborazione artistica della bellezza ora lirica ora epicamente descrittiva della lingua e della forma in genere. Perciò, benché rispetto all'ordinamento dell'argomento epico Tasso abbia preso a modello Omero, per tutto lo spirito della concezione e della rappresentazione va riconosciuta principalmente l'influenza di Virgilio, il che non è certo a vantaggio del poema.

Alle grandi epopee su nominate, che hanno a loro base una cultura classica si aggiunge, in *terzo luogo*, la *Lusiade* di *Camões*. Con quest'opera interamente nazionale rispetto all'argomento, proprio perché canta le ardite gesta navali dei portoghesi, siamo già fuori dal Medioevo vero e proprio e siamo passati ad interessi che annunziano una nuova era. Ma anche qui, nonostante il fuoco del patriottismo, la vitalità delle descrizioni scaturite per lo piú da una visione ed esperienza propria, e nonostante un'unità epicamente conchiusa, si fa sentire il dissidio fra l'oggetto nazionale ed una elaborazione artistica in parte ispirata all'antichità e in parte a

quella degli italiani: ed è un dissidio che cancella l'impressione di una originarietà epica.

ββ) Ma i fenomeni essenzialmente nuovi, rispetto alla fede religiosa e alla realtà della vita moderna, trovano la loro origine nel principio della *Riforma*, sebbene tutto l'indirizzo che nasce da questa mutata concezione di vita sia piú favorevole alla lirica e alla poesia drammatica che non all'epos vero e proprio. Ma l'epopea religiosa anche in questa cerchia celebra una seconda fioritura, principalmente nel *Paradiso Perduto* di Milton e nella *Messiade* di Klopstock. Per ciò che riguarda *Milton*, anch'egli appare, tenuto conto della sua epoca, come modello degno di ammirazione, sia per la cultura raggiunta attraverso lo studio dell'antichità, che per la corretta eleganza dell'espressione. Egli, però, è assolutamente inferiore a Dante per profondità di contenuto, per energia, per originalità di invenzione e di esecuzione e particolarmente per oggettività epica. Infatti da un lato il conflitto e la catastrofe del *Paradiso Perduto* propende verso il carattere drammatico, dall'altro, come ho già sopra notato di sfuggita, lo slancio lirico e la tendenza didascalico-morale costituiscono un tratto peculiare che si allontana molto dall'oggetto rispetto alla sua forma originaria. Di un dissidio analogo fra l'argomento e la cultura dell'epoca che epicamente lo riflette, ho già parlato a proposito di *Klopstock*, nel quale inoltre è visibile lo sforzo costante di procurare per il suo oggetto, nel lettore, e mediante una affettata retorica della sublimità, il medesimo riconoscimento di dignità e santità entusiasmante a cui si è innalzato il poeta stesso. Per un lato intieramente diverso, lo stesso vale essenzialmente, in un certo senso, anche per l'*Henriade* di Voltaire. Anche qui, almeno, la poesia tanto piú rimane una costruzione artificiosa, in quanto l'ar-

gomento, come ho già detto, non si mostra adatto per l'epos originario.

γγ) Se ora vogliamo vedere quali sono nell'epoca nostra le manifestazioni veramente epiche, dobbiamo volgerci ad un ambito interamente diverso da quello della epopea vera e propria. Infatti l'intera condizione odierna del mondo ha assunto una forma che nel suo ordinamento prosaico si oppone in modo netto alle esigenze che trovammo insopprimibili per l'epos autentico, mentre i sovvertimenti a cui sono stati sottoposti i rapporti reali degli stati e dei popoli sono ancora troppo fissati nel ricordo come esperienze dirette per potere consentire la forma d'arte epica. Perciò la poesia epica si è rifugiata dai grandi avvenimenti popolari nella limitatezza di private condizioni domestiche in campagna e nelle piccole citttà, per trovarvi gli argomenti adatti ad una rappresentazione epica. Perciò, specialmente presso di noi tedeschi, l'epos è divenuto *idillico*, dopo che l'idillio vero e proprio, con il suo sentimentalismo dolce e annacquato, è completamente andato in rovina. Come esempio diretto di un epos idillico voglio ricordare solo la *Luisa* di *Voss* e soprattutto il capolavoro di *Goethe, Arminio e Dorotea*. Abbiamo qui dinanzi, sí, lo sfondo dei piú grandi eventi mondiali della nostra epoca, a cui si annodano immediatamente le condizioni dell'oste e della sua famiglia, del pastore e del farmacista, cosicché, non apparendoci la piccola città di provincia nei suoi rapporti politici, possiamo trovare un salto ingiustificato e avvertire la mancanza della mediazione della connessione; ma d'altra parte il tutto conserva il suo carattere peculiare proprio mediante la mancanza di questo termine intermedio. Infatti magistralmente Goethe ha posto in uno sfondo molto lontano la Rivoluzione, sebbene abbia saputo molto felicemente servirsene per ampliare il suo poema, e ne ha

poi intrecciato nell'azione solo quelle condizioni che nella loro umanità semplice aderiscono senza sforzo a quei rapporti e a quelle situazioni domestiche e paesane. Ma quel che importa di piú, Goethe ha saputo inventare e rappresentare per questa opera, traendoli dal mezzo della realtà moderna, tratti, descrizioni, condizioni e intrecci che nel loro ambito fanno rivivere ciò che appartiene all'intramontabile incanto dei rapporti originariamente umani dell'*Odissea* e dei quadri patriarcali dell'*Antico Testamento*.

Per le restanti sfere della vita contemporanea nazionale e sociale, un illimitato spazio di esplicazioni si è infine dischiuso, nel campo della poesia epica, al *romanzo*, al *racconto* e alla *novella*, il cui ampio sviluppo dalla loro origine fino ai nostri giorni non posso qui tracciare neanche nei suoi contorni piú generali.

II. *La poesia lirica*

La fantasia *poetica* come attività poetante non ci pone dinanzi la *cosa* stessa nella sua realtà esterna, pur se creata dall'arte, come fa la plastica, ma ce ne dà solo una intuizione e un sentimento *interiori*. Già dal punto di vista di questo generale modo di produrre, la *soggettività* del creare e figurare spirituale è quella che di contro alle arti figurative si palesa come l'elemento perspicuo anche nella piú intuitiva delle configurazioni. Ora se la poesia epica porta alla nostra rappresentazione intuente il suo soggetto nella sua universalità sostanziale o in modo scultoreo e pittorico come apparenza vivente, il soggetto rappresentante e senziente, almeno quando si giunge all'apice di questa arte, sparisce nella sua attività poetica di fronte all'oggettività di ciò che egli trae

da sé. Il suddetto elemento della soggettività può sottrarsi completamente a questa alienazione di sé solo per il fatto che da un lato accoglie in sé l'intiero mondo degli oggetti e dei rapporti e lo fa compenetrare dall'interno della coscienza singola; mentre d'altro lato dischiude l'animo in sé concentrato, apre gli occhi ed orecchi, eleva ad intuizione e rappresentazione il semplice ottuso sentimento e presta parola e linguaggio a questo interno cosí riempito, perché si esprima come interiorità. Quanto piú questo modo di comunicare resta escluso dall'oggettività dell'arte epica, tanto piú, e proprio a causa di questa esclusione, la forma soggettiva della poesia deve configurarsi per sé nella propria cerchia indipendentemente dall'epos. Dall'oggettività del tema lo spirito discende in se stesso, guarda nella propria coscienza e dà soddisfazione al bisogno di manifestare, al posto della realtà esteriore della cosa, la presenza e la realtà di questa nell'animo *soggettivo*, nell'esperienza del cuore e nella riflessione della rappresentazione e cosí manifestare il contenuto dell'attività stessa della vita interiore. Ma in quanto questa estrinsecazione, per non rimanere essa l'accidentale espressione del soggetto come tale nel suo sentire e rappresentare immediati, diviene il linguaggio dell'interno *poetico*, le intuizioni ed i sentimenti, benché appartengano peculiarmente al poeta come individuo singolo ed egli stesso li descriva come propri, devono tuttavia possedere una validità universale, in altri termini devono essere in se stessi veri sentimenti e considerazioni, per i quali allora la poesia appunto inventa e trova in modo vivo l'espressione adeguata. Perciò, se già di per sé dolore e gioia, colti, descritti, espressi in parole, possono alleggerire il cuore, l'effusione poetica, pur potendo rendere il medesimo servizio, non si limita all'uso di questo rimedio ordinario; essa ha invece una vo-

cazione piú alta, il compito, cioè, di liberare lo spirito non *dal* sentimento, ma *nel* sentimento. Il cieco dominio della passione riposa sulla ottusa incosciente unità di essa con tutto l'animo che non può giungere, partendo da sé, alla rappresentazione e all'espressione di sé. La poesia scioglie, sí, il cuore da questi ceppi, in quanto lo fa divenire a sé oggettivo, ma non si accontenta di strappare il contenuto dalla sua unione immediata col soggetto, bensí fa di esso un oggetto purificato da ogni accidentalità degli stati d'animo, ed in tale oggetto l'interno liberato in soddisfatta autocoscienza, al contempo, ritorna libero a sé ed è presso se stesso. D'altro canto questo primo oggettivare non deve giungere fino al punto da manifestare la soggettività dell'animo e della passione come presi in una attività pratica ed *azione*, cioè nel ritorno del soggetto a sé nel suo atto reale. Infatti la realtà diretta dell'interno è ancora l'interiorità stessa, cosicché quell'uscir da sé ha solo il senso di una liberazione dalla concentrazione immediata, altrettanto muta che priva di rappresentazione, del cuore, il quale si dischiude ad esprimere se stesso e quindi coglie ed esterna quel che prima era solo sentito sotto forma di intuizioni e rappresentazioni autocoscienti. Con ciò abbiamo definito nell'essenziale la sfera ed il compito della poesia lirica nella sua differenza da quella epica e da quella drammatica.

Ora, per passare subito alla considerazione diretta della *suddivisione* di questo nuovo campo, possiamo qui seguire il medesimo cammino che ho già tracciato per la poesia epica.

In primo luogo, dunque, va visto qual è il carattere *generale* della lirica.

In secondo luogo, dobbiamo esaminare le determinazioni *particolari* riguardanti il poeta lirico, l'opera d'arte lirica ed i generi di questa;

in terzo luogo, chiuderemo con alcune osservazioni intorno allo sviluppo *storico* di questo genere di poesia.

Nell'insieme cercherò di essere breve per un doppio motivo, ossia da un lato perché dobbiamo riservarci lo spazio necessario per l'esame della poesia drammatica, e dall'altro perché mi devo limitare ai punti di vista generali, in quanto nella lirica piú che nell'epos il dettaglio va a perdersi nell'infinita molteplicità della particolarità e potrebbe essere trattato piú estesamente e completamente solo su un terreno storico, il che non è qui nostro ufficio.

1. *Il carattere generale della lirica*

Alla poesia epica si è portati dal bisogno di udire la cosa stessa, che si svolge per sé come una totalità obiettivamente in sé conchiusa di fronte al soggetto; nella lirica, invece, viene soddisfatto il bisogno opposto di esprimere *se stessi* e di percepire l'animo nell'estrinsecazione di sé. In rapporto ora a questa effusione i punti piú importanti che interessano sono:

in primo luogo, il *contenuto* in cui l'interno sente e porta a rappresentazione se stesso;

in secondo luogo, la forma con cui l'espressione di questo contenuto diviene poesia lirica;

in terzo luogo, la fase della coscienza e della formazione culturale in cui il soggetto lirico palesa i suoi sentimenti e le sue rappresentazioni.

a) *Il contenuto dell'opera d'arte lirica*

Il *contenuto* dell'opera d'arte lirica non può essere lo sviluppo di un'azione oggettiva che si dispiega nella sua connessione fino ad una ricchezza mondiale, ma è in-

vece il soggetto singolo e quindi il lato isolato della situazione e degli oggetti, ed insieme il modo secondo cui l'animo con i suoi giudizi soggettivi, le sue gioie, il suo stupore, il suo dolore e il suo sentire in generale si porta a coscienza entro questo contenuto. Mediante questo principio di particolarizzazione, particolarità e singolarità ch'è implicito nel lirico, il contenuto può essere infinitamente vario e riguardare tutte le tendenze della vita nazionale; e ciò tuttavia con questa differenza essenziale, che se l'epos dispiega in una unica opera la totalità dello spirito di popolo nei suoi atti e nelle sue condizioni reali, il contenuto piú determinato della poesia lirica si limita a qualcuno dei lati particolari o per lo meno non può pervenire alla completezza e allo svolgimento esplicito che l'epos deve avere per adempiere il suo compito. Perciò, se la lirica di un popolo nel suo insieme deve sí percorrere l'insieme degli interessi, delle rappresentazioni e dei fini nazionali, questo non può avvenire per il poema lirico singolo. La lirica non deve mettere in mostra bibbie poetiche, quali vedemmo nella poesia epica. Essa gode invece del vantaggio di potere sorgere in quasi tutte le epoche di sviluppo nazionale, mentre l'epos vero e proprio resta legato a determinate epoche originarie e in tempi posteriori di sviluppo prosaico riesce solo parzialmente.

α) Entro questo isolamento da un lato c'è ora l'*universale* come tale, quel che di piú alto e piú profondo vi è nella fede, nelle rappresentazioni e nella conoscenza umana: il contenuto essenziale della religione, dell'arte, e anzi dello stesso pensiero scientifico, nella misura in cui essi si adattano alla forma della rappresentazione e dell'intuizione e passano a sentimento. Punti di vista generali, il sostanziale di una concezione del mondo, le concezioni piú profonde di radicali rapporti di vita non sono quindi esclusi dalla lirica, e quindi in questo nuovo genere lette-

rario rientra parimenti una gran parte di quel contenuto che ho nominato a proposito dei generi meno perfetti dell'epos (cfr. pp. 1376-1381).

β) Alla sfera di ciò che è in sé universale segue in *secondo luogo* il lato della *particolarità* che per un verso può ora intrecciarsi con il sostanziale in un modo tale, che una situazione, un sentimento, una rappresentazione singola ecc. sono colti nella loro essenzialità piú profonda e perciò stesso espressi in modo sostanziale. Questo, p. es., si verifica quasi senza eccezioni in Schiller, e non solo nelle poesie liriche vere e proprie, ma anche nelle ballate, a proposito delle quali voglio ricordare solo la descrizione grandiosa del coro delle Eumenidi nelle *Gru di Ibico*, la quale non è né drammatica né epica, ma lirica. D'altro lato l'unione può anche giungere ad effetto in modo tale che una molteplicità di particolari tratti, condizioni, stati d'animo, fatti ecc., si sussegua come testimonianza reale di modi di vedere e espressioni molto ampie, intrecciandosi in modo vivo con l'universale. Nell'elegia e nelle epistole, p. es., questo genere di unione è in generale spesso usato a proposito della riflessione sulle cose del mondo.

γ) Infine, in quanto nella lirica è il *soggetto* che si esprime, a lui può innanzi tutto bastare il contenuto in sé piú modesto. Infatti in tal caso è l'animo stesso, la soggettività come tale, a divenire il contenuto vero e proprio cosicché ciò che importa è solo l'anima del sentimento e non l'oggetto diretto. La piú fuggevole disposizione del momento, l'esultanza del cuore, il rapido balenio di una serenità senza preoccupazioni, la melanconia e la tristezza, il pianto, insomma tutta la gamma dei sentimenti viene qui fissata nei suoi movimenti momentanei o nelle sue singole idee circa i piú vari oggetti e resa duratura mediante le espressioni. Nel campo della poesia accade qui lo stesso di quel che ho già indicato prima

a proposito della pittura di genere (cfr. pp. 785-790). Il contenuto, gli oggetti, sono il lato interamente accidentale, e si ha ormai a che fare solo piú con la concezione e manifestazione soggettiva, il cui incanto nella poesia lirica può risiedere sia nei teneri sospiri dell'animo, sia nella novità di concezioni sorprendenti, sia infine nella arguzia di frasi e singole trovate mirabili.

b) *La forma dell'opera d'arte lirica*

Per ciò che ora, *in secondo luogo*, riguarda in generale la *forma* con cui tale contenuto diviene opera d'arte lirica, è l'individuo nel suo rappresentare e sentire interno a costituire qui il punto centrale. Il tutto perciò prende inizio dal cuore e dall'animo, e piú precisamente dallo stato d'animo e situazione particolare del poeta, cosicché il contenuto e la connessione dei lati particolari in cui si sviluppa il contenuto non sono sostenuti oggettivamente da loro stessi come contenuto sostanziale, o dalla loro apparenza esterna come evento individuale in sé conchiuso, bensí sono sostenuti dal soggetto. Perciò l'individuo deve apparire in se stesso poetico, ricco di fantasia e pieno di sentimento, oppure eccelso e dotato di profondi pensieri e considerazioni, ma innanzi tutto come in sé autonomo, come un mondo interno per sé conchiuso, da cui è cancellata la dipendenza ed il semplice arbitrio della prosa. Il poema lirico possiede perciò una unità interamente diversa da quella dell'epos: cioè l'interiorità dello stato d'animo o della riflessione, che si svolge in se stessa, si riflette nel mondo esterno, descrive e racconta se stessa, oppure ha a che fare con un oggetto qualsiasi e conserva in questo interesse soggettivo il diritto di iniziare e di finire a un dipresso dove vuole. Orazio, p. es.,

spesso finisce proprio laddove, secondo il comune modo di vedere e di esprimersi, la cosa dovrebbe veramente prendere inizio; egli cioè descrive, p. es., a proposito di una festa, solo i suoi sentimenti, ordini e preparativi, senza che noi sappiamo nulla di come questa poi si svolga e se abbia successo. Egualmente il genere di disposizione personale, lo stato individuale dell'animo, il grado di passione, la veemenza, la violenza e l'agitazione senza requie, oppure la pace dell'anima o la quiete della meditazione che lentamente si svolge, costituiscono le norme infinitamente varie del procedere e della connessione interni. Quindi nei confronti di tutti questi punti, a causa della variabilità infinitamente determinabile dell'interno, si possono in generale stabilire solo pochi elementi saldi e radicali. Quali distinzioni piú precise voglio qui mettere in rilievo solo i seguenti lati.

α) Come nell'epos trovammo parecchi generi che si avvicinano al tono lirico dell'espressione, cosí anche la lirica può assumere a suo oggetto e a sua forma un *avvenimento* che è epico rispetto al contenuto e all'apparenza esterna, ed essa può quindi per ciò stesso avvicinarsi all'epico. Tali sono i canti eroici, le romanze, le ballate ecc. In questi generi la forma del tutto per un lato è *narrativa*, in quanto vengono descritti l'andamento ed il corso di una situazione e di un avvenimento, di una svolta nel destino di una nazione ecc. Ma dall'altro il tono fondamentale resta completamente lirico: infatti la cosa principale non è la descrizione precisa e priva di soggettività dell'accadere reale, bensí invece la concezione e il sentimento del soggetto: lo stato d'animo gioioso o dolente, animoso o depresso, che risuona lungo il tutto; parimenti appartiene completamente alla sfera lirica anche l'effetto per il quale è composta l'opera. Infatti quel che il poeta è intenzionato a produrre nell'ascoltatore è lo stesso stato

d'animo in cui egli come poeta è stato immesso dall'evento raccontato e il quale stato d'animo egli ha perciò trasferito interamente nella manifestazione. La sua tristezza, la sua melanconia, la sua serenità, l'ardore del suo patriottismo ecc. di fronte ad un avvenimento analogo, egli li esprime in un modo *tale* che il centro è costituito non dall'evento stesso, ma dallo stato d'animo che vi si riflette, per cui egli a preferenza mette in rilievo e descrive con molto sentimento solo quei tratti che concordano con il suo movimento interno e i quali, in quanto esprimono nel modo piú vivo tale movimento, sono massimamente in grado di suscitare nell'ascoltatore lo stesso sentimento. In tal modo il contenuto è bensí epico, ma la trattazione è lirica.

Se ci addentriamo in un esame dettagliato, rientrano qui:

αα) In primo luogo l'*epigramma*, a condizione ch'esso come iscrizione non si limiti a descrivere concisamente e obiettivamente ciò che la cosa è, ma invece a questa espressione si colleghi un sentimento, ed il contenuto venga cosí trasferito dalla sua realtà obiettiva nell'interno. In tal caso infatti il soggetto non sparisce piú dinanzi all'oggetto, ma viceversa afferma in esso proprio *se stesso*, afferma i suoi desideri riguardo ad esso, i suoi scherzi soggettivi, le sue combinazioni ingegnose, le sue trovate impreviste. Già l'antologia greca contiene molti spiritosi epigrammi del genere, che non mantengono piú il tono epico; ed anche ai nostri giorni troviamo qualcosa di analogo, presso i francesi, nelle piccanti strofe doppie che si incontrano ad es. cosí spesso nei *vaudevilles*, e presso di noi tedeschi negli epigrammi, nelle *xenie* ecc. Perfino iscrizioni sepolcrali possono assumere questo carattere lirico in rapporto al sentimento predominante.

ββ) *In secondo luogo*, la lirica arriva anche fino al

racconto descrittivo. Come forma piú semplice e piú diretta di questa cerchia voglio citare solo la *romanza*, nella misura in cui essa isola le diverse scene di un avvenimento, esponendole ognuna per sé, in piena simpatia di descrizione, e procedendo per rapidi tratti principali. Questa concezione salda e determinata di quel che vi è di propriamente caratteristico in una situazione, ed il netto rilievo ad esso dato, con piena partecipazione soggettiva, affiorano in nobile maniera particolarmente presso gli spagnoli e conferiscono grande efficacia alle loro romanze narrative. Su questi quadri lirici si stende una certa chiarezza, dovuta piú alla precisione chiarificatrice dell'intuizione che all'intimità dell'animo.

γγ) Le *ballate*, invece, abbracciano per lo piú, seppure in misura minore della poesia epica vera e propria, la totalità di un evento in sé conchiuso, la cui immagine esse tuttavia tratteggiano poi solo nei momenti piú perspicui, al contempo d'altronde mettendo in rilievo in modo piú ricco, epperò piú concentrato ed intimo, la profondità del cuore che vi si intreccia, e lo stato d'animo del pianto, della mestizia, della melanconia, della gioia ecc. Gli inglesi soprattutto possiedono molte composizioni di tal genere, risalenti all'epoca originaria della loro poesia. In generale la poesia popolare ama raccontare tali storie e collisioni, per lo piú infelici, nel tono di un sentimento che suscita paura, che stringe il cuore d'angoscia e soffoca la voce. Ma anche in epoca moderna *Bürger* e poi soprattutto *Goethe* e *Schiller* hanno prodotto opere di grande rilievo in questo campo; Bürger con la sua confidente ingenuità, Goethe con una estrema chiarezza di intuizione ed una intimità d'animo che attraversa liricamente il tutto; Schiller, infine, con la eccelsa elevatezza e l'alto sentimento per il pensiero fondamentale che egli, pur sotto forma di avvenimento vuole tut-

tavia esprimere in un modo del tutto lirico per trasferire cosí il cuore dell'ascoltatore in un moto egualmente lirico dell'animo e della riflessione.

β) *In secondo luogo*, l'elemento soggettivo della poesia lirica appare in un modo già piú esplicito quando un evento qualsiasi diviene per il poeta, come situazione reale, semplicemente l'occasione affinché in esso o intorno ad esso egli esterni *se stesso*; il che avviene per la cosiddetta *poesia di occasione*. Già Callino e Tirteo composero p. es. le loro elegie di guerra per situazioni reali, da cui prendevano spunto e a cui volevano entusiasmare, sebbene qui appaiano ancora poco la loro individualità soggettiva, il loro cuore e il loro animo. Anche le odi encomiastiche di Pindaro trovarono l'occasione alla loro composizione in determinate gare e vittorie e nelle particolari circostanze di queste. E in molte odi di Orazio si vede ancor meglio l'occasione speciale, anzi l'intenzione e l'espresso pensiero che " anch'io, uomo colto e celebre, voglio fare su di ciò una poesia." Oggi soprattutto Goethe ha mostrato una grande preferenza per questo genere, perché in effetti per lui ogni caso della vita diveniva subito poesia.

αα) Ma se l'opera d'arte lirica non deve cadere nella *dipendenza* dall'occasione esterna e dai fini in essa contenuti, bensí sussistere per sé come un tutto autonomo, allora è essenziale che il poeta si serva della circostanza appunto solo come occasione per esprimere *se* stesso, il suo stato d'animo, la sua letizia, la sua pena o in generale il suo modo di pensare e di vedere la vita. La prima condizione per la soggettività lirica consiste quindi nell'accogliere interamente in *sé* e nel far proprio il contenuto reale. Infatti il poeta lirico vero e proprio vive in sé, coglie i rapporti secondo la sua individualità poetica e, per quanto variamente mescoli il suo interno con il mondo esistente e le condizioni, gli intrecci e destini di

esso, tuttavia palesa, nel manifestare questo argomento, solo la vitalità autonoma dei propri sentimenti e delle proprie considerazioni. Quando, p. es., Pindaro era invitato a celebrare una vittoria nei giochi o faceva ciò per proprio impulso, egli tuttavia si impadroniva tanto del suo tema, che la sua opera non diveniva già una poesia *per* il vincitore, ma una effusione che egli traeva dal suo interno stesso.

ββ) Per ciò che riguarda ora il piú circostanziato modo di rappresentare proprio a questa poesia di occasione, esso può, sí, da un lato, trarre il suo tema determinato e il suo carattere, ed insieme l'organizzazione interna dell'opera d'arte dalla realtà effettuale dell'evento o del soggetto colti come contenuto. Infatti proprio questo contenuto è ciò da cui l'animo poetante vuol mostrarsi mosso. Come esempio piú chiaro, se pur estremo, mi basta a tal proposito ricordare il *Canto della campana* di Schiller, che pone come punti essenziali per lo sviluppo dell'intero poema le fasi esterne della fusione della campana nel loro succedersi, aggiungendovi solo in un secondo tempo l'effusione corrispondente del sentimento ed insieme le diverse considerazioni sulla vita e altre descrizioni di condizioni umane. In un'altra maniera anche Pindaro prende dal luogo di nascita del vincitore, dalle gesta della stirpe a cui questi appartiene, o da altri rapporti di vita, l'occasione diretta per lodare proprio questi e non altri dèi, per accennare a questi atti e destini e non ad altri, per avanzare solo queste determinate considerazioni, inserirvi queste massime di saggezza ecc. Ma, d'altro lato, il poeta lirico è a sua volta anche qui completamente libero, in quanto oggetto diviene per lui non l'occasione esterna come tale ma *egli stesso* con il suo interno, ed egli fa quindi dipendere esclusivamente dal particolare modo di vedere soggettivo e dallo stato d'animo poetico quali

lati dell'oggetto devono pervenire a manifestazione ed in quale successione e intreccio. La misura, ora, in cui deve prevalere l'occasione oggettiva con il suo contenuto concretamente dato oppure la soggettività propria del poeta, o la misura in cui entrambi i lati devono compenetrarsi, non può essere indicata a priori secondo un criterio fisso.

γγ) Ma l'*unità* propriamente lirica non è data dall'occasione e dalla sua realtà esteriore, bensí dall'interno e soggettivo movimento e modo di concepire. Infatti il singolo stato d'animo e la considerazione generale a cui stimola poeticamente l'occasione, costituiscono il centro a partire dal quale non solo viene determinato il colore del tutto, ma anche l'ambito dei lati particolari che possono svilupparsi, il genere di esecuzione e di unione e quindi la stabilità e la connessione della poesia come opera d'arte. Cosí, p. es., Pindaro nei sunnominati rapporti oggettivi della vita dei vincitori che egli canta, trova un nucleo reale per la articolazione e lo svolgimento dell'opera. Ma nelle singole poesie vi sono sempre altri punti di vista, un altro stato d'animo, p. es. l'esortazione, il conforto, l'elevazione, che egli lascia agire e che, sebbene appartengano soltanto al poeta come soggetto poetico, gli indicano tuttavia proprio l'ambito di ciò che di quei rapporti egli vuole toccare, realizzare o trascurare, ed insieme gli indicano di quale illuminazione e nesso deve servirsi per l'effetto lirico che vuole produrre.

γ) *In terzo luogo*, però, l'autentico poeta lirico non ha bisogno di partire da avvenimenti esterni che racconta con molto sentimento, oppure da altre circostanze e occasioni reali che divengono motivo della sua effusione, ma al contrario egli è per sé un mondo soggettivamente conchiuso, cosicché può ricercare in *se stesso* sia lo stimolo che il contenuto e accontentarsi delle interne situazioni, condizioni, avvenimenti, passioni del suo cuo-

re e del suo spirito. In tal caso l'uomo nella sua interiorità soggettiva diviene a se stesso opera d'arte, mentre per il poeta epico è l'eroe estraneo, le sue gesta ed i suoi eventi a servire da contenuto.

αα) Eppure anche in questo campo può ancora subentrare un elemento narrativo, come, p. es., in molti dei cosiddetti canti anacreontici, che presentano in amabile conchiusione sereni quadretti di scene con Eros, ecc. Ma l'evento deve allora essere per lo piú solo una illustrazione di una situazione interna dell'animo. Cosí anche Orazio nel suo *Integer vitae* si serve sí di un suo incontro con un lupo, ma non in modo tale che noi possiamo chiamare il tutto una poesia d'occasione, bensí solo come dimostrazione per la massima con cui incomincia e per la indistruttibilità del sentimento d'amore con cui termina.

ββ) In generale la situazione in cui il poeta manifesta se stesso non ha bisogno di limitarsi all'*interno* come tale, ma può dimostrarsi come una totalità concreta e quindi anche esteriore, in quanto il poeta si presenta in una esistenza sia soggettiva che reale. Per es., in una delle anacreontiche su citate, il poeta, descrivendosi circondato da rose, belle fanciulle e fanciulli, in mezzo al vino e alla danza, in sereno godimento, senza desideri e rimpianti, senza doveri o negligenza di fini superiori, che qui non ci sono, descrive se stesso proprio come un eroe che, privo di legami e libero, e quindi senza limitatezza o mancanze, è soltanto ciò che è: ossia un uomo sui generis come opera d'arte soggettiva.

Anche nelle liriche d'amore di Hafiz si vede tutta la viva individualità del poeta, che muta di contenuto, atteggiamento ed espressione fin quasi all'umorismo. Ma nelle sue poesie non c'è nessun tema particolare, nessuna immagine oggettiva, nessun Dio, nessuna mitologia — e anzi, quando si leggono queste libere effusioni, si avver-

te che gli orientali in generale non potevano avere né pittura né arte figurativa; — egli passa da un oggetto all'altro, si volge in tutte le direzioni, ma si tratta sempre di una scena in cui in bella franchezza, senza desideri e rimpianti c'è messo dinanzi, in puro godimento, occhi negli occhi, anima dinanzi ad anima, l'uomo intero con il suo vino, le sue osterie, le ragazze, la corte, ecc. Ed infinite sono le testimonianze che si possono addurre di questo genere di manifestazione di una situazione non solo interna, ma anche esterna. Ma se il poeta cosí si effonde nei suoi stati soggettivi, non perciò ci sentiamo disposti a conoscere le invenzioni particolari, le piccole vicende amorose, i casi domestici, le storie di parenti e comari come avviene nei poemetti di Klopstock su Cidli e Fanny; noi vogliamo al contrario avere dinanzi qualcosa di universalmente umano, per poter con esso poeticamente simpatizzare. Da questo lato, perciò, la lirica può facilmente condurre alla falsa pretesa che il soggettivo ed il particolare già in sé e per sé posseggano interesse. Invece molti dei *Lieder* di Goethe possono essere chiamati canti *di società*, anche se egli non li ha concepiti sotto questa rubrica. Infatti in società non offriamo noi stessi, ma al contrario ognuno tiene indietro la propria particolarità e intrattiene gli altri con un terzo elemento, una storia, un aneddoto, tratti concernenti altre persone che vengono colti con umore particolare e rifatti secondo il proprio tono. In tal caso il poeta è e non è se stesso; egli non offre se stesso, ma *qualcosa* d'altro, ed è per cosí dire un attore, che recita infiniti ruoli ed ora si indugia in un punto, ora in un altro, un momento fissa una scena, un altro momento un gruppo, ma qualsiasi cosa porti a rappresentazione, vi intreccia sempre in modo vivo il suo interno d'artista, ciò che egli rivive e sente come se stesso.

γγ) Ma se la soggettività interna è ora la fonte vera e

propria della lirica, essa deve anche avere il diritto di limitarsi all'espressione di stati d'animo puramente interiori, di riflessioni ecc., senza dispiegarsi in una situazione concreta, rappresentata anche nella sua esteriorità. A questo riguardo lo stesso suono puramente vuoto di un rallíllalero, ossia il mero canticchiare per il canticchiare, si palesano come autentica soddisfazione lirica dell'animo per il quale le parole sono piú o meno un veicolo indifferente per esternare gioie o dolori, e allora anche subito suscettibili di essere sostituite da un ricorso alla musica. Particolarmente i canti popolari non oltrepassano, spesso, queto livello d'espressione. Anche nei *Lieder* di Goethe, in cui però già si incontra una espressione piú determinata e ricca, spesso c'è solo un isolato scherzo momentaneo, il suono di un fuggevole stato d'animo, da cui il poeta non si stacca, facendone un motivetto da fischiettare per un attimo. In altri invece egli tratta tali stati d'animo piú estesamente, perfino metodicamente, come, p. es., nel *Lied* che inizia: " Ich hab mein Sach auf nichts gestellt. " * e dove dapprima denaro e beni, poi donne, viaggi, fama e onori, ed infine battaglie e guerre appaiono come cose caduche, mentre è solo la libera serenità senza cure a rimanere come ritornello costante. Viceversa però l'interno soggettivo può su questo piano per cosí dire ampliarsi ed approfondirsi a situazioni d'animo dotate della piú alta concezione e di idee che spaziano su tutto. Tali sono, p. es., gran parte delle poesie di Schiller. Ciò che gli sta a cuore è costituito dal razionale, da ciò che è grande; e tuttavia egli non compone degli inni su un argomento religioso o sostanziale, né vuol cantare sollecitato da occasioni esterne, ma prende inizio dal suo animo, i cui piú alti interessi sono in lui gli ideali della vita, della bellezza, gli intramontabili diritti e pensieri dell'umanità.

* Ho fondato le mie cose sul nulla.

c) *Il livello di formazione culturale da cui scaturisce l'opera lirica*

Un *terzo* punto infine, di cui dobbiamo ancora parlare, nei riguardi del carattere generale della poesia lirica, concerne la fase generale della coscienza e della formazione culturale da cui scaturisce la poesia singola.

Anche a tale riguardo la lirica occupa un livello opposto a quello della poesia epica. Infatti se noi abbiamo richiesto per il periodo della fioritura dell'epos vero e proprio una condizione nazionale nell'insieme ancora non sviluppata, non ancora pervenuta alla prosa della realtà, alla lirica sono invece favorevoli soprattutto quelle epoche che hanno già prodotto un ordine piú o meno compiuto dei rapporti della vita, giacché solo in tempi simili l'uomo singolo si riflette in se stesso, di contro a questo mondo esterno, e si conchiude, partendo da esso, nel suo interno in una totalità autonoma di sentimenti e rappresentazioni. Infatti nella lirica non è l'insieme oggettivo e l'azione individuale, ma appunto il soggetto come tale che dà la forma ed il contenuto. Ma non bisogna intendere ciò come se l'individuo, per potersi liricamente estrinsecare, si debba sciogliere da ogni connessione con gli interessi e le concezioni nazionali e soltanto starsene formalmente da sé. Al contrario, in questa autonomia astratta rimarrebbe come contenuto solo la passione del tutto accidentale e particolare, l'arbitrario desiderare e volere, e spazio illimitato acquisterebbe la cattiva stravaganza di pensieri casuali e la bizzarra originalità del sentimento. La lirica autentica, come ogni vera poesia, ha da esprimere il vero contenuto del petto umano; però quale contenuto lirico deve apparire come soggettivamente sentito, intuito, rappresentato o pensato anche ciò che vi è di piú obiettivo e sostanziale. *In*

secondo luogo, inoltre, non si tratta qui del semplice esternarsi dell'interno individuale, della prima parola immediata che dice epicamente che cosa è la cosa, ma dell'*artistica* espressione dell'animo *poetico*, diversa dall'estrinsecazione accidentale, comune. Perciò, quanto piú la mera concentrazione del cuore si dischiude a molteplici sentimenti e a considerazioni piú vaste ed il soggetto diviene cosciente del suo interno poetico in un mondo in cui l'impronta della prosa è già maggiore, la lirica esige per l'arte l'acquisizione di una formazione culturale che deve parimenti risultare merito e opera autonoma delle doti soggettive naturali sviluppate fino alla perfezione. Questi sono i motivi per cui la lirica non resta limitata, nello sviluppo spirituale di un popolo, ad epoche determinate, ma può fiorire riccamente nei tempi piú diversi e principalmente prospera nell'epoca moderna, in cui ogni individuo si attribuisce il diritto di avere per se stesso il suo peculiare modo di vedere e sentire.

Come differenze fondamentali si possono tuttavia indicare i seguenti stadi generali:

α) In primo luogo, l'estrinsecazione lirica della *poesia popolare*.

αα) In essa viene soprattutto ad apparire la molteplice *particolarità* delle nazionalità, per cui appunto nell'interesse universale della nostra epoca non ci si stanca di raccogliere canti popolari di ogni genere, per venire a conoscere, risentire e rivivere la peculiarità di tutti i popoli. Già Herder ha fatto molto in tal senso, ed anche Goethe, con imitazione piú autonoma, ha saputo avvicinare alla nostra sensibilità svariatissimi prodotti di questo genere letterario. In modo integrale si può però partecipare col sentimento solo ai canti della propria nazione, e per quanto noi tedeschi si sia capaci di immedesimarci

con il sentire straniero, tuttavia la musica estrema di un interno nazionale di altri popoli è sempre qualcosa di estraneo che, per potere risuonare nel tono familiare del proprio sentire, ha bisogno di ricorrere ad una trascrizione. E Goethe ha saputo, nel modo piú intelligente e bello, assolvere a questo compito rispetto ai canti popolari stranieri che egli ci ha trasmesso, solo nella misura in cui con questa trascrizione, come ad es. nel *Lamento delle nobili donne di Asan Aga*, trascritto dal morlacco, rimase conservata completamente intatta la peculiarità di simili poemi.

ββ) Il carattere generale della poesia lirica popolare va ora paragonato all'epos originario per *quel lato*, per cui il poeta anche qui non si mette in rilievo come soggetto ma sparisce nel suo oggetto. Quindi, sebbene nel canto popolare possa esprimersi l'intimità piú concentrata dell'animo, non è un individuo singolo che vi si palesa con la sua soggettiva peculiarità di manifestazione artistica, ma solo un sentimento popolare che l'individuo porta interamente e pienamente in sé, nella misura in cui non ha ancora per se stesso rappresentazioni e sentimenti interni sciolti da ogni legame con la nazione e l'esistenza e gli interessi di essa. Come presupposto per tale unità inseparata è necessaria una condizione in cui non sono ancora maturate una riflessione ed una formazione culturale autonome, dimodoché il poeta diviene ora un semplice organo, il quale è posto in secondo piano come soggetto e attraverso cui si esterna la vita nazionale nel suo sentire e concepire lirico. Questa immediata originarietà dà certo al canto popolare una freschezza priva di riflessioni, dotata di salda compattezza e di sorprendente verità, che è spesso di grandissima efficacia. Ma ciò comporta facilmente anche alcunché di frammentario, rotto, ed una insufficienza di esplicazione che può giungere fino

alla mancanza di chiarezza. Il sentimento si nasconde nel profondo e non può né vuole venire a completa espressione. Inoltre, in conformità a tutto questo stadio e sebbene la forma sia in generale completamente lirica, cioè soggettiva, manca, come abbiamo detto, il soggetto che esprime questa forma ed il suo contenuto come proprietà del *suo* cuore e del suo spirito e come prodotto della *sua* formazione artistica.

γγ) Popoli che hanno avuto solo tali poesie e non sono pervenuti né ad una fase piú ampia della lirica né ad epopee ed opere drammatiche, sono quindi nazioni per lo piú immature, barbariche, con una realtà poco evoluta e conflitti e destini effimeri. Se infatti essi stessi costituissero in queste epoche eroiche un tutto in sé ricco, i cui lati particolari fossero già sviluppati a realtà autonoma e però concordante, e potessero offrire il terreno per gesta in sé concrete ed individualmente conchiuse, allora con originaria poesia sorgerebbero fra di loro anche dei poeti epici. La condizione da cui vediamo scaturire tali canti come uniche e poeticamente estreme espressioni dello spirito nazionale si limita quindi per lo piú alla vita familiare, ai vincoli tribali, senza che vi sia l'ulteriore organizzazione di un'esistenza già pervenuta alla maturità degli Stati da cui nascono gli eroi. Se vi compaiono rievocazioni di imprese nazionali, si tratta per lo piú di battaglie contro oppressori stranieri, di razzie, di reazioni selvagge contro azioni selvagge, oppure si tratta di gesta di singoli contro singoli appartenenti al medesimo popolo, ed il racconto di tutto ciò dà libero corso al pianto e al lamento o ad un alto giubilo per vittorie effimere. La vita reale di un popolo che non si è ancora sviluppata ad una evoluta autonomia è risospinta nel mondo interno del sentimento, che allora però a sua volta resta nell'insieme privo di sviluppo e, pur guadagnando cosí in concentra-

zione, è spesso rozzo e barbarico nel suo contenuto. Il fatto quindi che dei canti popolari debbano avere per noi un interesse poetico e altri invece abbiano qualcosa di scostante dipende dal genere di situazione e di sentimenti che essi manifestano: infatti ciò che appare eccellente alla fantasia di un popolo, può essere, per quella di un altro, senza gusto, raccapricciante e ripugnante. Cosí, p. es., c'è un canto popolare che racconta la storia di una donna che viene murata viva per ordine del marito, e che con le sue suppliche ottiene solo che le siano lasciati liberi dei fori per i seni, al fine di allattare il figlio; e la quale poi rimane in vita solo fino a quando il figlio può fare a meno del latte materno. Questa è una situazione barbarica, orribile. Egualmente, gli atti di brigantaggio, le bravate o le azioni meramente selvagge di singoli individui non hanno nulla in sé che debba suscitare la simpatia di altri popoli di diversa formazione culturale. Perciò i canti popolari sono spesso la cosa piú particolare, per la cui eccellenza noi non abbiamo piú alcun saldo criterio di misura, giacché essi si allontanano troppo da quel che è universalmente umano. Se quindi oggi siamo venuti a conoscenza dei canti degli irochesi, degli eschimesi e di altre popolazioni selvagge, non per questo il cerchio del godimento poetico si è sempre ampliato.

β) Ma la lirica, in quanto è l'espressione totale dello spirito interno, non può arrestarsi all'espressione e al contenuto dei reali canti popolari o delle poesie posteriori composte sullo stesso tono.

αα) Infatti, come già abbiamo visto, per un verso si tratta essenzialmente del fatto che l'animo in sé compresso si sotttragga a questa semplice concentrazione e alla intuizione immediata di essa, spingendosi alla libera rappresentazione di se stesso, il che può avvenire in quelle condizioni su descritte solo in modo imperfetto; e per un

altro verso esso deve dispiegarsi in un ricco mondo di rappresentazioni, passioni, condizioni, conflitti, per potere internamente rielaborare e comunicare come prodotto del proprio spirito tutto ciò che il cuore umano è in grado di cogliere in sé. Infatti l'insieme della poesia lirica deve esprimere poeticamente la totalità della vita interna, nella misura in cui questa può passare a poesia, ed appartiene nella stessa misura a tutte le fasi di formazione culturale dello spirito.

ββ) *In secondo luogo*, con la libera autocoscienza si connette la libertà dell'*arte* certa di se stessa. Il canto popolare si innalza dal cuore, per cosí dire, immediatamente come un suono naturale; ma la libera arte è cosciente di se stessa, aspira a sapere e volere ciò che produce ed ha bisogno di una formazione culturale per questo sapere, cosí come di una capacità tecnica di produzione esperta fino alla perfezione. Se quindi la poesia propriamente epica deve nascondere il fare e figurare del poeta oppure, in armonia con tutto il carattere dell'epoca del suo sorgere, non deve ancora renderli visibili, questo accade solo perché l'epos ha da fare con l'esistenza oggettiva della nazione, che non scaturisce dal soggetto poetante e che quindi deve apparire anche nella poesia non come un prodotto soggettivo, ma come un prodotto per sé autonomamente sviluppantesi. Nella lirica invece sia il creare che il contenuto sono il soggettivo e devono quindi palesarsi come ciò che sono.

γγ) A questo riguardo la poesia lirica *d'arte*, appartenente ad un periodo posteriore, si differenzia nettamente dal canto popolare. È vero che vi sono anche canti popolari che sorgono contemporaneamente alle opere della lirica d'arte vera e propria; ma in tal caso essi appartengono a cerchie ed individui che in tutto il loro modo di vedere non si sono ancora liberati dall'immediato sen-

tire del popolo e quindi non sono divenuti partecipi di quella formazione artistica di cui abbiamo parlato. Questa differenza fra poesia lirica popolare e poesia lirica d'arte non va tuttavia intesa nel senso che la lirica giunga al suo culmine solo quando la riflessione e l'intelligenza artistica, in unione con un'abilità consapevole, vengano ad apparire in essa, con eleganza abbagliante, come gli elementi piú essenziali. Questo non significherebbe altro che considerare Orazio, p. es., e i lirici romani in generale, come i piú eccellenti poeti di questo genere letterario, oppure preferire i maestri cantori, nella cerchia loro propria, ai trovadori dell'epoca precedente. Ma l'affermazione su fatta non va presa in questo senso estremo, bensí solo nel senso che l'arte e la fantasia soggettiva, proprio a causa della soggettività autonoma che ne costituisce il principio, devono avere come presupposto e fondamento per la loro vera compiutezza anche la libera e sviluppata autocoscienza della rappresentazione e dell'attività artistica.

γ) Un'*ultima fase*, infine, può nel modo seguente essere da noi distinta da quelle fin qui indicate. Il canto popolare precede soltanto lo sviluppo vero e proprio di una presenza e realtà prosaica della coscienza; l'autentica poesia lirica d'arte si sottrae invece a questa prosa già esistente e crea dalla fantasia divenuta soggettivamente autonoma un nuovo mondo poetico della riflessione e del sentimento interni, con cui soltanto essa si crea in modo vivo il vero contenuto e la vera espressione dell'interno umano. Ma, in terzo luogo, c'è anche una forma dello spirito la quale per un lato sta piú in alto della fantasia dell'animo e dell'intuizione, inquantoché è in grado di portare a libera autocoscienza il suo contenuto in una universalità piú radicale e in una connessione

piú necessaria di quanto non sia possibile all'arte in generale. Intendo il *pensiero filosofico.* Viceversa questa forma è però, d'altro lato, affetta dall'astrazione di svilupparsi solo nell'elemento del pensiero come universalità semplicemente ideale, cosicché l'uomo concreto si può anche trovare costretto ad esprimere il contenuto ed i risultati della sua coscienza filosofica in modo concreto come compenetrati da animo e intuizione, fantasia e sentimento, per avere e dare cosí una espressione totale di tutto l'interno.

Su questo piano possono farsi valere principalmente due diversi modi di concezione. Infatti per un lato può essere la fantasia ad andare oltre se stessa e tendere ai movimenti del pensiero, senza però giungere fino alla chiarezza e alla salda misura dell'esposizione filosofica. In tal caso la lirica diviene per lo piú l'effusione di un'anima che in sé lotta e si agita e che nel suo fermento fa violenza all'arte come al pensiero, in quanto oltrepassa l'uno dei campi senza essere o poter venire a suo agio nell'altro. D'altra parte anche il filosofare in sé pacificato in quanto pensiero è però in grado di animare con sentimento i suoi pensieri chiaramente concepiti e sistematicamente svolti, di renderli sensibili con l'intuizione e di sostituire, come ha fatto ad es. Schiller in molte poesie, il procedimento e la connessione scientificamente palesi nella loro necessità, con quel libero gioco degli aspetti particolari sotto la cui apparente sregolatezza l'arte deve qui tànto piú cercare di nascondere i propri accordi interni, quanto meno vuole cadere nel tono insipido dell'esposizione didattica.

Dopo avere considerato il carattere generale del contenuto che la poesia lirica può darsi e della forma in cui può esprimerlo e dopo l'esame dei diversi livelli di formazione culturale che si mostrano piú o meno conformi al principio della lirica, il nostro prossimo compito consiste ora nel seguire questi punti generali anche nei loro principali lati e riferimenti *particolari*.

Anche a questo riguardo voglio fin dall'inizio accennare alla differenza che vi è fra poesia lirica e poesia epica. Nel considerare quest'ultima, rivolgemmo soprattutto l'attenzione all'originario epos nazionale, lasciando da parte gli inadeguati *generi secondari* ed il *soggetto* poetante; ma non possiamo fare altrettanto nell'ambito attuale. Qui al contrario si presentano come i temi piú importanti della discussione, da un lato la soggettività poetante, dall'altro la ramificazione dei generi diversi in cui può dispiegarsi la lirica, che ha in generale come principio la particolarità e l'isolamento del contenuto e delle sue forme. Possiamo quindi fissare per le nostre successive considerazioni il seguente cammino:

in secondo luogo, dobbiamo considerare l'opera d'arte lirica come prodotto della fantasia soggettiva e,

in terzo luogo, vanno indicati i generi che scaturiscono dal concetto generale di manifestazione lirica.

a) *Il poeta lirico*

α) Il contenuto della lirica, come abbiamo visto, è costituito da un lato da considerazioni che abbracciano l'universale dell'esistenza e delle condizioni di quest'ultima, dall'altro dalla molteplicità del particolare. Ma entrambi

gli elementi, come semplici universalità e come intuizioni e sentimenti particolari, sono semplici astrazioni che per raggiungere una viva individualità lirica hanno bisogno di un'unione che non può non essere interiore e quindi soggettiva. È dunque il concreto soggetto poetico, il *poeta*, a doversi presentare come centro e contenuto vero e proprio della poesia lirica, e ciò senza ch'egli però pervenga ad un atto e ad una azione reale e si avviluppi nel movimento di conflitti drammatici. La sua unica estrinsecazione ed il suo unico atto si limitano invece al fatto che egli presta al suo interno parole che, qualunque sia il loro oggetto, espongono il senso spirituale del soggetto esprimentesi e si sforzano di suscitare e di tenere desti nell'ascoltatore lo stesso senso e lo stesso spirito, lo stesso stato d'animo, la stessa direzione della riflessione.

β) In tal caso l'estrinsecazione, sebbene sia per gli altri, può essere o un libero sovrappiú della serenità o del dolore che si scioglie in canto o si concilia, oppure è un piú profondo impulso di non tenere per sé i piú importanti sentimenti dell'animo e le considerazioni piú ampie; infatti chi *può* cantare e comporre, ne ha la vocazione e *deve* comporre. Tuttavia occasioni esterne, inviti espliciti e cosí via, non vanno esclusi in nessun modo. In tal caso però il grande poeta lirico si stacca subito dall'oggetto vero e proprio e porta a rappresentazione se stesso. Cosí Pindaro, per restare a questo esempio piú volte citato, era spesso invitato a celebrare questo o quel vincitore di giochi, e talvolta gli veniva anche dato un pagamento; tuttavia egli, come cantore, si sostituisce al suo eroe e con autonoma unione della sua fantasia esalta, ad es., le gesta degli antenati, rievoca antichi miti o esprime il proprio profondo modo di vedere la vita, la ricchezza, il potere, tutto ciò che è grande e degno di onore, la maestà e la grazia delle Muse, ma soprattutto la dignità del

cantore. Cosí nelle sue poesie egli non tanto onora l'eroe con la gloria che riversa su di lui, quanto lascia udire *se stesso*, il poeta. Non è egli ad avere avuto l'onore di cantare quei vincitori, ma sono quest'ultimi ad aver ricevuto l'onore di essere cantati da lui. Questa preminente grandezza interna costituisce la nobiltà del poeta lirico. Omero nei suoi poemi è tanto sacrificato come individuo, che non gli si vuole piú riconoscere neanche d'essere esistito, mentre i suoi eroi continuano a vivere immortali. Invece gli eroi di Pindaro ci hanno lasciato un nome vuoto, mentre è lui, che ha cantato ed onorato *se stesso*, a restare immortale come poeta; la fama che gli eroi possono pretendere è solo una piccolissima aggiunta rispetto alla fama del cantore lirico. Anche presso i romani il poeta lirico conserva in parte questa posizione autonoma. Cosí p. es., Svetonio (t. III, p. 51, ed. Wolf) racconta che Augusto aveva scritto ad Orazio: " an vereris, ne apud posteros tibi infame sit, quod videaris familiaris nobis esse? "; ma Orazio, eccetto il caso facilmente rilevabile in cui egli parla di Augusto ex officio, per lo piú ripiega subito su se stesso. La XIV ode del III libro incomincia p. es., con il ritorno di Augusto dalla Spagna dopo la vittoria sui Cantabri; ma Orazio subito dopo celebra solo il fatto che con la pace ridonata da Augusto al mondo, anche egli potrà godere in pace da poeta il suo dolce far niente e il suo ozio; poi comanda di portare alla festa corone, profumi e vino vecchio e d'invitare subito Neera; e insomma si preoccupa solo dei preparativi della sua festa. Ma delle battaglie di amore egli si preoccupa ora di meno che non in gioventú, al tempo del console Planco, giacché al messaggero che invia dice espressamente:

Si per invisum mora ianitorem
Fiet, *abito*.

Ancor piú si può celebrare ad onore di Klopstock il fatto che egli abbia avvertito di nuovo nella sua epoca la dignità autonoma del cantore, e con il proclamarla e con il comportarsi in modo ad essa conforme, abbia strappato il poeta dalla condizione di poeta cortigiano o di poeta di chicchessia e dai giochi oziosi ed inutili con cui una persona non fa che rovinarsi. E tuttavia accade che fosse proprio lui ad essere considerato dall'editore come il poeta di *costui*. Il suo editore di Halle gli pagava uno o due talleri, credo, per ogni foglio della *Messiade*, ma gli aggiungeva una giacca e un paio di pantaloni; e cosí equipaggiato lo conduceva in società, facendo in modo che si notasse che era ben *lui* ad avergli fornito la giacca e pantaloni. A Pindaro, invece, gli ateniesi, cosí per lo meno dicono racconti posteriori, se pur non del tutto autentici, innalzarono una statua (Pausania, I, cap. 8) perché li aveva celebrati in una delle sue odi, e gli mandarono inoltre (Eschine, ep. 4) il doppio della somma a cui i tebani lo avevano condannato per la lode sperticata che aveva rivolto alla città straniera; e si dice anzi che lo stesso Apollo avesse dichiarato per bocca della Pizia che Pindaro doveva avere la metà dei doni che l'intera Ellade soleva portare ai giochi pizi.

γ) *In terzo luogo*, nell'intera cerchia di poesie liriche si manifesta ora anche la totalità di un individuo secondo il suo poetico movimento interno. Infatti il poeta lirico è spinto ad esprimere nel canto tutto ciò che poeticamente si configura nel suo animo e nella sua coscienza. A questo riguardo è da citare particolarmente Goethe, che nella varietà della sua ricca vita sempre si comportò poeticamente. Anche in questo campo egli appartiene agli uomini piú eminenti. Raramente si può trovare un individuo il cui interesse sia stato cosí operante rispetto

ad ogni lato; e tuttavia, nonostante questa infinita ampiezza, egli visse completamente in *sé* e trasformava in intuizione poetica ogni cosa da cui venisse toccato. La sua vita rivolta verso l'esterno, la peculiarità del suo cuore che nella vita di ogni giorno era più chiuso che non aperto, le sue tendenze scientifiche ed i risultati frutto di costante ricerca, i principî di saggezza del suo esperto senso pratico, le sue massime etiche, le impressioni che facevano su di lui gli avvenimenti variamente intrecciantisi dell'epoca, le conclusioni che ne traeva, la gioia pronta ed il coraggio della gioventú, la forza matura e l'interna bellezza della sua età virile, la vasta, serena saggezza della sua vecchiaia, tutto questo divenne in lui effusione lirica, in cui espresse ogni piú leggera sfumatura del sentimento, liberandosene con l'esprimerli.

b) *L'opera d'arte lirica*

In secondo luogo, per quel che riguarda la poesia lirica come opera d'arte poetica, poche cose si possono dire in generale a proposito di essa, data la accidentale ricchezza delle svariatissime concezioni e forme che può assumere il contenuto a sua volta infinitamente molteplice. Infatti il carattere soggettivo di tutto questo ambito, sebbene quest'ultimo non debba sottrarsi neanche in tal caso alle leggi universali della bellezza e dell'arte, implica, secondo la natura della cosa stessa, che interamente illimitato debba restare l'ambito dello stile e del tono della presentazione. Si tratta perciò di chiederci qui solo come il tipo dell'opera d'arte lirica si differenzi da quello dell'epica.

A questo riguardo sottolineerò brevemente solo i lati seguenti:

primo, l'unità dell'opera d'arte lirica;
secondo, il modo del suo svolgimento;
terzo, il lato esterno della metrica e della recitazione.

α) Come già abbiamo dimostrato, l'importanza che l'epos ha per l'arte risiede, specialmente rispetto all'epopea originaria, meno nello sviluppo totale della forma artisticamente perfetta, che nella totalità dello spirito nazionale, il quale da una sola e identica opera ci è dispiegato dinanzi in tutta la sua ricchezza.

αα) L'opera d'arte propriamente lirica non ha il compito di metterci sotto gli occhi una totalità di tal genere. Infatti la soggettività può anch'essa, certo, giungere fino ad una sintesi universale, ma se vuole veramente affermarsi come soggetto in sé conchiuso, vi è in essa anche il principio della particolarizzazione e dell'isolamento. Con ciò tuttavia non si esclude preliminarmente una molteplicità di concezioni tratte dall'ambiente naturale, di ricordi ricavati dall'esperienza propria ed altrui, da avvenimenti mitici, storici e cosí via. Ma questa vastità di contenuto non deve comparire qui, come nell'epos, per il fatto che essa appartiene alla totalità di una realtà determinata, bensí essa deve cercare il suo diritto solo nel fatto che diviene viva nel ricordo soggettivo e nel mobile dono di combinare.

ββ) Perciò dobbiamo considerare come il punto di unità vero e proprio della poesia lirica l'interno soggettivo. Ma l'interiorità come tale da un lato è l'unità interamente formale del soggetto con se stesso, dall'altro si frantuma e disperde nella piú varia particolarizzazione e nella piú diversa molteplicità di rappresentazioni, sentimenti, impressioni, intuizioni ecc., la cui unione consiste solo nel fatto che un unico e medesimo Io li contiene in sé quasi come un recipiente. Quindi per potere costituire il centro coesivo dell'opera d'arte lirica, il sog-

getto da un lato deve essere pervenuto alla *determinatezza* concreta dello stato d'animo o della situazione, dall'altro *unirsi* con questa particolarizzazione di sé, come con se stesso, in modo da sentire e rappresentare in essa *se stesso.* Soltanto con ciò esso diviene una totalità oggettiva in sé delimitata ed esprime esclusivamente ciò che nasce da questa determinatezza e con lei è in connessione.

γγ) Lirico nel modo piú completo è a questo riguardo lo stato dell'animo concentrato in una condizione concreta, in quanto il cuore senziente è il lato piú interno e piú intimo della soggettività, mentre la riflessione e la considerazione rivolta all'universale facilmente può cadere nel didascalico, oppure mettere in rilievo il sostanziale e l'oggettivo del contenuto in un modo epico.

ββ) *In secondo luogo*, altrettanto poco di determinato si può in generale dire anche a proposito dello svolgimento della poesia lirica, e mi devo perciò limitare pure qui solo ad alcune osservazioni piú comprensive.

αα) L'epos si sviluppa in un modo piú indugiante e in generale si amplia a rappresentare una realtà molto ramificata. Infatti nell'epos il soggetto si colloca entro l'*oggettivo* che poi si configura e si muove per sé secondo la sua realtà autonoma. Nella lirica, invece, sono al contrario il sentimento e la riflessione, che attraggono in *sé* il mondo esistente, lo rivivono in questo elemento interno, e, solo dopo che quel mondo è divenuto qualcosa di esso stesso interiore, lo colgono e lo esprimono in parole. Per questo la lirica, in opposizione al dispiegarsi epico, ha come suo principio la *concentrazione* e deve operare principalmente attraverso l'interna profondità dell'espressione, e non già con la vastità della descrizione o della spiegazione. Al poeta lirico resta però a disposizione, a mezza via fra la contrazione quasi muta e la rappresentazione sviluppata completamente ad eloquente chiarezza,

una massima ricchezza di sfumature e gradi. Ed egualmente non deve essere bandito il portare ad intuizione oggetti esterni; ma al contrario le opere liriche veramente concrete portano a rappresentazione il soggetto anche nella sua situazione esterna, accogliendo cosí in sé anche l'ambiente naturale, la località ecc.; e vi sono anzi poesie che si limitano intieramente a queste descrizioni. Ma in tal caso quel che è propriamente lirico è costituito non dall'oggettività reale e dalla sua descrizione plastica, ma dall'eco dell'esterno nell'animo dallo stato d'animo suscitato, dal cuore che sente se stesso in questo ambiente, cosicché con i tratti postici davanti non ha da venirci a intuizione esterna questo o quell'oggetto, ma è l'animo, collocatosi in esso, che deve venire alla coscienza interna e muoverci ad un analogo modo di sentire o ad una analoga considerazione. L'esempio piú chiaro a tale proposito ci è offerto dalla romanza e dalla ballata, che, come ho indicato sopra, sono tanto piú liriche, quanto piú dell'evento raccontato mettono in rilievo solo ciò che corrisponde allo stato interno dell'anima, in cui si trova il poeta nel raccontare; e quanto piú esse ci presentano l'intero cammino in modo tale che questo stato d'animo ne venga riecheggiato in modo vivo. Perciò ogni descrizione vera e propria di oggetti esterni, seppur fatta con sentimento, e anzi la stessa vasta caratteristica di situazioni interne, resta nella lirica sempre di efficacia piú limitata che non la concisa contrazione e l'espressione concentrata e ricca di connotazioni.

ββ) In secondo luogo, neanche gli *episodi* sono interdetti al poeta lirico, anche se gli è lecito servirsene per ragioni che sono interamente diverse da quelle del poeta epico. Per l'epos gli episodi sono impliciti nel concetto della totalità che rende obiettivamente autonomi i propri lati; ed essi al contempo acquistano nei confronti del

procedere dell'azione epica il significato di freni e di ostacoli. Nella lirica la loro giustificazione è invece di natura soggettiva. Infatti l'individuo vivente percorre piú rapidamente il suo mondo interno, si ricorda nelle occasioni piú diverse le cose piú varie, unisce le cose piú eterogenee, e, senza allontanarsi dal suo sentimento fondamentale vero e proprio o dall'oggetto delle sue riflessioni, si lascia condurre nelle piú disparate direzioni dalla sua rappresentazione e intuizione. La medesima vitalità compete ora anche all'interno *poetico*, sebbene nella maggior parte dei casi difficilmente si possa dire se questo o quel punto sia in una poesia lirica da considerare episodico o no. Ma sono in generale le digressioni, purché non infrangano l'unità, e soprattutto le locuzioni sorprendenti, le combinazioni ingegnose e i passaggi subitanei e bruschi, ad appartenere in modo peculiare alla lirica.

Perciò il modo di procedere e di connettere, in questo ambito della poesia, può essere di natura sia diversa sia interamente opposta. In generale la lirica, proprio come l'epos, non tollera né l'arbitrio della coscienza comune e la concatenazione puramente intellettuale, né il procedere del pensiero scientifico, esposto speculativamente nella sua necessità, ma esige libertà ed autonomia anche per le singole parti. Ma se per l'epos questo relativo isolamento deriva dalla forma dell'apparire reale nel cui tipo la poesia epica opera le proprie intuizioni, il poeta lirico, viceversa, dà il carattere di un libero isolamento ai sentimenti e alle rappresentazioni particolari in cui si esprime, perché ognuno di questi sentimenti o rappresentazioni, pur poggiando tutti sullo stesso stato d'animo e modo di vedere, riempie secondo la propria particolarità l'animo del poeta, concentrandolo in quest'unico punto fino a che esso non si volga ad altre intuizioni e ad

altri lati del sentimento. Cosí la connessione principale può seguire un corso calmo, poco interrotto, ma può anche passare, con voli lirici senza mediazione, da una rappresentazione ad un'altra molto remota; di modo che il poeta si agita apparentemente senza freno alcuno e di contro all'assennato intelletto raziocinante, si mostra in questa fuga di ebbra ispirazione come posseduto da una potenza il cui pathos lo governa e lo trascina con sé contro la sua stessa volontà. Lo slancio e la lotta di una simile passione sono in tale misura peculiarmente apparenti ad alcuni generi lirici che, p. es., Orazio in molte poesie si è sforzato di costruire artificialmente e con fine calcolo simili voli che apparentemente rompono la connessione del tutto. Infine, le varie fasi intermedie della trattazione, che vi sono fra questi punti terminali costituiti dalla connessione piú chiara e dallo svolgimento calmo da un lato e dall'irrompere sfrenato della passione e dell'ispirazione dall'altro, non possono qui essere presi in esame.

γ) L'ultima cosa di cui in questa sfera ci resta da parlare, riguarda la forma e la realtà *esterna* dell'opera d'arte lirica. Rientrano qui soprattutto il *metro* e l'*accompagnamento musicale*.

αα) Facilmente si comprende che l'esametro, con il suo fluire uniforme, sostenuto e pur vivo, è quanto di meglio vi sia come metro epico. Per la lirica, invece, noi abbiamo da richiedere la piú grande *varietà* di metri e la piú multilaterale loro struttura interna. Infatti l'argomento della poesia lirica non è l'oggetto nel suo svolgimento reale a lui appropriato, ma il movimento interno soggettivo del poeta, la cui uniformità o meno, lo stato di quiete o di agitazione, il tranquillo scorrere o il fluire vorticoso con voli improvvisi si devono allora esternare anche come movimento temporale dei suoni verbali in cui si palesa l'inter-

no. Il genere della disposizione d'animo e dell'intera concezione deve essere palesato già nel metro. Infatti l'effusione lirica si trova con il *tempo*, in quanto elemento esterno della comunicazione, in un rapporto molto piú diretto che non il racconto epico, il quale trasporta i fenomeni reali nel passato e li giustappone o intreccia in una ampiezza prevalentemente spaziale; la lirica manifesta invece l'affiorare momentaneo dei sentimenti e delle rappresentazioni nella successione temporale del loro nascere e del loro svilupparsi e quindi deve dar forma artistica all'eterogeneo movimento temporale stesso. A questa diversità appartiene ora, *in primo luogo*, la maggiore varietà nella successione di lunghe e brevi e la rottura dell'eguaglianza dei piedi ritmici; *in secondo luogo*, la maggiore varietà di cesure; ed infine, *in terzo luogo*, la conchiusione in strofe che possono essere in se stesse e nel loro succedersi di grande varietà sia rispetto alle lunghe e alle brevi dei singoli righi, sia nei confronti della figurazione ritmica di questi.

ββ) Di maggiore liricità che non questa trattazione artistica della durata temporale e del suo movimento ritmico, è *in secondo luogo* il suono come tale delle parole e delle sillabe. Ne fanno parte principalmente l'allitterazione, la rima e l'assonanza. In questo sistema di versificazione, infatti, da un lato prevale, come ho già esposto prima, la significanza spirituale delle sillabe, l'accento del senso, che si libera dell'elemento semplicemente naturale di sillabe fissamente per sé lunghe e brevi e determina la durata, l'arsi e la tesi in base allo spirito; e dall'altro lato il suono, esplicitamente concentrato su determinate lettere, sillabe e parole, affiora isolatamente. Questa spiritualizzazione ad opera del significato interno, come anche l'accentuazione del suono, è assolutamente conforme alla lirica, nella misura in

cui questa da un lato accoglie ed esprime ciò che esiste ed appare, solo in *quel* senso che esso ha per l'interno, e dall'altro assume come materiale della propria comunicazione soprattutto il suono e la sonorità. Certo anche in questo ambito l'elemento ritmico può apparentarsi con la rima, ma ciò avviene in un modo che si avvicina a sua volta alla battuta musicale. Perciò, a rigor di termini, l'uso poetico dell'assonanza, dell'allitterazione e della rima andrebbe limitato al campo della lirica. Infatti, sebbene l'epos medioevale, in conseguenza della natura delle lingue moderne, non possa tenersi lontano da quelle forme, ciò è tuttavia ammissibile principalmente solo perché in tal caso l'elemento lirico diviene di per sé maggiormente efficace entro la poesia epica stessa e con ancora piú forza si apre la strada in canti eroici, in racconti a forma di romanze e ballate ecc. Lo stesso si verifica nell'arte drammatica. Ma quel che alla lirica piú peculiarmente appartiene è la figurazione piú ramificata della rima, che si sviluppa e si conchiude in strofe variamente rimate, articolate e intrecciate in rapporto al ritorno o alla sostituzione di suoni, di lettere, sillabe e parole. Certo queste divisioni sono usate anche dalla poesia epica e drammatica, ma solo per lo stesso motivo per cui neppure la rima è da loro bandita. Cosí, p. es., gli spagnoli nell'epoca del massimo sviluppo della loro arte drammatica danno un intieramente libero corso al gioco ingegnoso della passione, in tal caso allora certo poco drammatica nella sua espressione, incorporando ottave, sonetti ecc., negli altri loro metri drammatici, o mostrando almeno con scorrevoli assonanze e rime la loro preferenza per l'elemento sonoro della lingua.

γγ) *In terzo luogo*, infine, ed in misura maggiore di quanto non sia possibile mediante la semplice rima, la poesia lirica si volge alla musica col trasformare la parola

in melodia effettiva ed in canto. Anche questa tendenza può essere pienamente giustificata. Infatti, quanto meno l'argomento ed il contenuto lirico hanno per sé autonomia ed oggettività, ma sono soprattutto di natura interiore e sono radicati nel soggetto come tale, essi, pur avendo bisogno di un sostegno esterno per la loro comunicazione, tanto piú richiedono una decisa esteriorità per la loro recitazione. Proprio perché restano piú interiori, devono essere esternamente piú stimolanti. Ma questo stimolo sensibile dell'animo può essere prodotto solo dalla musica.

Cosí, nei confronti della esecuzione esterna troviamo appunto che la poesia lirica è quasi generalmente accompagnata dalla musica. Qui però non dobbiamo trascurare una graduazione essenziale in questa unione. Infatti con melodie vere e proprie si mescola certo solo la lirica romantica e soprattutto quella moderna, e ciò particolarmente in quei canti in cui resta predominante lo stato d'animo, l'animo come tale, ed in cui la musica deve allora rafforzare e sviluppare a melodia questo suono interno dell'anima: cosí come il canto popolare, p. es., preferisce e provoca un accompagnamento musicale. Invece canzoni, elegie, epistole ecc., e perfino i sonetti, non troveranno oggi facilmente un compositore. Laddove, infatti, la rappresentazione e la riflessione o anche il sentimento pervengono nella poesia stessa a completa esplicazione, facendo già per questo motivo sempre piú a meno sia della semplice concentrazione dell'animo, che dell'elemento sensibile dell'arte, laddove ciò avviene, la lirica già come comunicazione verbale acquista una maggiore autonomia ed è meno incline ad associarsi strettamente con la musica. Viceversa, quanto meno esplicito è l'interno che vuole esprimersi, tanto piú esso ha bisogno dell'aiuto della melodia. Ma avremo occasione successivamente di accennare al perché gli antichi, nonostante

la chiarezza perspicua della loro dizione, abbiano avuto bisogno nella recitazione del sostegno della musica; e vedremo anche in che misura siano ricorsi ad essa.

c) *I generi della lirica vera e propria*

Per quel che riguarda, *in terzo luogo*, i lati particolari in cui si dispiega la poesia lirica, ho già accennato ad alcuni di essi che costituiscono il passaggio dalla forma narrativa dell'epos alla manifestazione soggettiva. Si potrebbero ora all'opposto indicare parimenti i punti di passaggio al drammatico; ma questo propendere alla vivacità del dramma si limita essenzialmente qui al fatto che anche la poesia lirica può, come colloquio, assumere in sé la forma esterna del dialogo, senza pervenire tuttavia ad una azione che venga a svolgersi ricca di conflitto. Noi però vogliamo lasciare da parte queste fasi di transizione e questi generi intermedi, e considerare brevemente solo quelle forme in cui il principio vero e proprio della lirica si afferma senza mescolanza. La loro differenza ha la sua base nell'atteggiamento che la coscienza poetante assume rispetto al suo oggetto.

α) Da un lato infatti il soggetto supera la particolarità del proprio sentimento e della propria rappresentazione, immergendosi nell'intuizione universale di Dio o degli dèi, la cui grandezza e potenza compenetra tutto l'interno e fa sparire il poeta come individuo. Inni, ditirambi, peana, salmi rientrano in questa classe che a sua volta si sviluppa in modo diverso presso i vari popoli. Qui voglio sottolineare nel modo piú generale solo le seguenti differenze.

αα) Il poeta che si innalza oltre la limitatezza delle proprie interne ed esterne condizioni e situazioni ed

oltre le rappresentazioni ad esse connesse, prendendo a oggetto ciò che appare a lui e alla sua nazione come assoluto e divino, può, *in primo luogo,* farsi del divino una conchiusa immagine oggettiva e servirsi dell'immagine tracciata e realizzata per l'intuizione interna, per presentarla agli altri a lode della potenza e della eccelenza del dio cantato. Di tal genere sono p. es. gli inni attribuiti ad Omero; essi contengono situazioni e storie del dio per la cui gloria sono composti, e queste situazioni, soprattutto mitologiche, non solo son concepite simbolicamente, ma sono anche configurate e concepite in una intuibilità epicamente solida.

ββ) Piú lirico è invece *in secondo luogo* lo slancio ditirambico, in quanto elevazione religiosa *soggettiva* che, trascinata dalla potenza del suo oggetto e quasi scossa e stordita fin nell'intimo, non può pervenire ad una oggettiva immagine e forma, con uno stato d'animo interamente universale, ma si arresta all'esultanza dell'anima. Il soggetto esce fuori di sé, si innalza immediatamente nell'assoluto, della cui essenza e potenza è riempito, ed ora intona con giubilo una lode sull'infinità in cui si immerge, e sui fenomeni nel cui splendore si palesano le profondità della divinità.

I greci, entro le loro celebrazioni divine, non a lungo si sono accontentati di tali semplici appelli ed invocazioni, ma sono passati ad interrompere queste effusioni con il racconto di determinate situazioni ed azioni mitiche. Queste manifestazioni, intramezzate agli sfoghi lirici, divennero gradualmente la cosa principale e in quanto, come azione conchiusa in modo vivo, si presentarono per sé sotto forma di azione, costituirono il dramma che da parte sua accolse poi in sé come parte integrante la lirica dei cori.

Questo slancio dell'elevazione, questa contemplazio-

ne, questo giubilo e questa invocazione dell'anima all'uno, in cui il soggetto trova la meta ultima della sua coscienza e l'oggetto vero e proprio di ogni potenza e verità, di ogni lode e fama, li troviamo invece in modo piú profondo in molti dei piú sublimi *Salmi* dell'Antico Testamento. Per es., cosí si legge nel salmo XXXIII: " Esultate nel Signore, o giusti; i pii devono tributargli bella lode. Ringraziate il Signore con le cetre ed inneggiate a Lui col salterio a dieci corde; cantategli un cantico nuovo e cantatelo forte sul liuto con alta risonanza. Perché la parola del Signore è vera, e tutto quel che Egli promette lo mantiene con certezza. Egli ama l'equità e la giustizia. La terra è piena della bontà del Signore, il cielo fu fatto dalla parola del Signore e tutto il suo esercito fu fatto dallo spirito della Sua bocca ecc. " Egualmente nel salmo XXIX: " Presentate al Signore, o potenti, presentate al Signore onore e forza. Presentate al Signore l'onore dovuto al Suo nome, adorate il Signore in santo ornamento. La voce del Signore va sulle acque, ha tuonato il Dio degli onori, il Dio sopra le molte acque, la voce del Signore va con potenza, la voce del Signore va con maestà. La voce del Signore spezza i cedri, il Signore spezza i cedri del Libano. E fa lambire il Libano e il Sirion come un vitello, come un giovane unicorno. La voce del Signore scuote i deserti ecc. "

Una simile elevazione e sublimità lirica contengono un essere-fuori-di sé, cosicché minore è in esse l'immersione nel contenuto concreto, la quale farebbe sí che la fantasia lasci agire la cosa in calmo soddisfacimento e maggiore è invece l'innalzamento ad un mero entusiasmo indeterminato, che si sforza di portare a sentimento ed intuizione quel che è inesprimibile alla coscienza. In questa indeterminatezza l'interno soggettivo non può rappresentarsi in pacifica bellezza il proprio oggetto

irraggiungibile, né godere della sua espressione nell'opera d'arte. Al posto di una quieta immagine, la fantasia riunisce piú irregolarmente e frammentariamente i fenomeni esterni che essa coglie e, non raggiungendo nell'interno una salda articolazione delle rappresentazioni particolari, anche nell'esterno si serve solo di un ritmo prorompente con maggiore arbitrio.

Ed i *profeti* che si ergono contro la comunità arrivano poi fino alla lirica parenetica, per lo piú nel tono fondamentale del dolore e del lamento per la condizione del loro popolo, e intieramente presi da questo sentimento dell'estraneazione e della caduta, dall'ardore sublime della loro disposizione d'animo e della loro ira politica.

Ma da questo esuberante calore si passa in epoche successive ad un'imitazione di questo fervore che allora diviene facilmente freddo, astratto e piú artificioso. Cosí p. es., molte poesie di Klopstock, composte a mo' di inni e salmi, non hanno né profondità di pensiero né il calmo sviluppo di un contenuto religioso, ma ciò che vi si esprime è soprattutto la ricerca di questa elevazione all'infinito, il quale conformemente alla rappresentazione moderna, illuminata, meramente si dissolve nella vuota incommensurabilità e inafferabile potenza, grandezza e magnificenza di Dio, di contro a cui sta la del tutto comprensibile impotenza e soccombente finitezza del poeta.

β) In un *secondo* campo stanno quei generi di poesia lirica che con nome generale si possono nel senso modero del termine chiamare *odi*. A differenza della fase precedente, qui la *soggettività* del poeta per sé rilevata sta in cima come un lato principale, e può parimenti affermarsi in duplice riguardo.

αα) Infatti da un lato il poeta anche entro questa nuova forma ed estrinsecazione si sceglie, come avveniva fin

qui, un contenuto in se stesso importante, la fama e la lode degli dèi, di eroi, principi, l'amore, la bellezza, l'arte, l'amicizia ecc., mostrando che il suo interno è *talmente* compenetrato, riempito e trascinato da questo contenuto e dalla realtà concreta di esso che parrebbe come se l'oggetto in questo slancio dell'ispirazione si fosse impadronito dell'intera anima e dominasse in lei come l'unica potenza determinante. Se le cose stessero completamente cosí, l'argomento potrebbe plasticamente configurarsi, muoversi e conchiudersi per sé oggettivamente in una scultura epica. Invece il poeta deve esprimere e rendere oggettiva per sé proprio la sua soggettività e la grandezza di questa. In tal modo egli da parte sua s'impadronisce dell'oggetto, lo rielabora interiormente, porta in esso se stesso ad estrinsecazione, e quindi con il suo proprio sentimento e la sua riflessione interrompe con libera autonomia l'oggettivo processo di sviluppo, lo illumina soggettivamente, lo muta e quindi fa divenire predominante non la cosa, ma l'ispirazione *soggettiva* da essa riempita. Con ciò noi siamo però in presenza di due lati distinti, anzi opposti: la potenza trascinante del contenuto e la libertà poetica soggettiva che prorompe nella lotta con l'oggetto che vuole dominarla. L'urgere di questa opposizione è ora ciò che soprattutto rende necessario lo slancio e l'arditezza della lingua e delle immagini, l'apparente irregolarità della struttura interna e del procedere, le disgressioni, le lacune, i passaggi improvvisi ecc. E cosí quest'urgere convalida l'altezza poetica interna dell'autore per mezzo del dominio con cui egli rimane in grado di sciogliere con poetica perfezione questo contrasto, riuscendo a produrre un tutto in se stesso unitario dal quale egli, in quanto è opera *sua*, è innalzato al di sopra della grandezza del suo oggetto.

Da questo genere di ispirazione lirica sono nate mol-

te delle odi di Pindaro, la cui interna eccellenza vittoriosa si palesa poi ugualmente nel ritmo, che è dotato di movimento vario e tuttavia regolato da una salda misura.

Orazio invece, soprattutto quando vuole elevarsi al massimo, è molto freddo e insulso e mostra una artificiosità imitativa che la finezza meramente intellettuale della composizione cerca invano di nascondere. Anche l'ispirazione di Klopstock non resta sempre autentica, ma spesso diviene qualcosa di artefatto, sebbene parecchie delle sue odi siano piene di un sentimento vero e reale e di una dignità e forza di espressione virili e trascinanti.

ββ) D'altra parte, però, il contenuto non ha bisogno di essere assolutamente consistente e importante, ma il poeta, *in secondo luogo*, diviene a se stesso nella sua individualità talmente importante da prestare dignità, nobiltà o perlomeno un interesse in generale piú alto anche ad oggetti meno significativi, e ciò per il fatto che è *lui* a prenderli a contenuto del suo poetare. Molto di tale genere vi è nelle odi di Orazio, ed anche Klopstock ed altri si sono posti su questo piano. Ed allora non è il lato significativo del contenuto ciò con cui lotta il poeta, ma al contrario avviene che quel che c'è di per sé insignificante in occasioni esteriori, in piccoli incidenti ecc., il poeta lo elevi a quell'altezza in cui egli stesso si sente e si rappresenta.

γ) L'intera infinita varietà dello stato d'animo e della riflessione lirica si dispiega infine nella fase del *Lied*, in cui quindi viene anche ad apparire nel modo piú completo la particolarità della nazionalità e della peculiarità poetica. In questa categoria possono essere comprese le cose piú diverse, per cui una classificazione

precisa diviene sommamente difficile. Nel modo piú generale si possono fare le seguenti distinzioni.

αα) *In primo luogo* si può distinguere il Lied *vero e proprio*, destinato ad essere cantato o anche solo canticchiato per sé e in società. Non occorrono in tal caso molto contenuto né molta grandezza e profondità interiore; al contrario dignità, nobiltà e profondità di pensiero sarebbero solo di ostacolo al piacere di esprimersi immediatamente. Riflessioni elevate, pensieri profondi, sentimenti sublimi obbligano il soggetto ad uscire senz'altro dalla sua individualità immediata e dagli interessi e disposizione d'anima di essa. È questa immediatezza della gioia e del dolore, il particolare in intimità non ostacolata, a dover trovare espressione proprio nel *Lied*. Perciò nei propri *Lieder* ogni popolo si trova interamente a suo agio ed ha piena familiarità con essi.

Per quanto illimitatamente quest'ambito si estenda rispetto sia al contenuto che alla diversità del tono, ogni *Lied* si differenzia tuttavia subito da tutti i generi precedenti per la sua semplicità nei confronti dell'argomento, del metro, della lingua, delle immagini ecc. Esso inizia da sé nell'animo e non passa già con volo entusiasmante da un tema all'altro, bensí si attacca in genere con forza ad un unico contenuto, indipendentemente dal fatto che in quest'ultimo si tratti di una situazione singola o di una qualsiasi estrinsecazione determinata di gioia o di melanconia, il cui stato d'animo e le cui intuizioni ci passano per il cuore. Senza alcuna difformità di volo e di affetti, senza arditezze di locuzioni e di passaggi, il *Lied* si arresta calmo e semplice a questo sentimento o situazione, e solo di ciò forma un tutto, con un facile fluire della rappresentazione, ora piú rotto e piú concentrato ora piú esteso e continuo, ed insieme con ritmi cantabili e con rime facilmente coglibili, perché

ritornanti senza molte complicazioni. Ma per il fatto che esso ha per lo piú a suo contenuto quel che è in sé e per sé piú fuggevole, non si deve già credere che una nazione sia costretta a cantare per secoli e secoli i medesimi canti. Un popolo che via via si sviluppa non è cosí povero e indigente da non avere che una sola volta dei compositori di canti; è anzi proprio la poesia dei *Lieder*, a differenza dell'epopea, a non morire, bensí a rinnovarsi senza posa. Questo campo di fiori si rinnova ad ogni stagione, e solo presso i popoli oppressi, esclusi da ogni progresso e non pervenuti alla gioia sempre rinnovata del poetare, si conservano i canti antichi ed antichissimi. Il singolo canto, come il singolo stato d'animo, sorge e sparisce, commuove, reca gioia, e viene dimenticato. Chi conosce e canta ancora, p. es., quei canti universalmente noti ed amati cinquanta anni fa? Ogni epoca intona i suoi nuovi canti e il suono di quelli precedenti dilegua fino a tacere del tutto. Tuttavia ogni canto non deve essere tanto una manifestazione della personalità del cantore, quanto avere una validità comune, che in molti modi riesca gradita, piaccia, susciti lo stesso sentimento e passi cosí di bocca in bocca. Canti che nella loro epoca non sono stati sulla bocca di tutti, raramente sono di genere autentico.

Come differenza essenziale nel genere di espressione proprio al *Lied* voglio mettere ora in rilievo solo due lati principali, a cui ho già accennato prima. Infatti da un lato il poeta può esprimere in modo interamente aperto e disteso il suo interno ed i suoi movimenti, particolarmente i sentimenti e le condizioni gioiose, cosicché egli comunica completamente tutto quel che passa in lui; d'altra parte, all'estremo opposto, egli può con il solo suo silenzio far quasi presentire quel che si comprime nel suo animo rinchiuso in se stesso. Il primo genere di espressio-

ne appartiene principalmente all'Oriente e in particolare alla serenità spensierata ed alla espansione libera da desideri della poesia mussulmana, la cui splendente immaginosità ama volgersi in ogni direzione con acuta ampiezza e sottili associazioni. Il secondo genere, invece, si addice di piú alla interiorità nordicamente in sé concentrata dell'animo che spesso è in grado, in compresso silenzio, di volgersi solo a temi interamente esteriori ed indicare in essi che il cuore in sé compresso non può esprimersi e venire alla luce, ma in sé si consuma e soffoca, come il fanciullo con cui il padre, nel *Re degli Elfi*, cavalca nella notte e nel vento. Questa differenza che già nella lirica si afferma in modo generale come differenza fra poesia popolare e poesia d'arte, fra animo e riflessione piú ampia, ritorna anche nel *Lied* con molte sfumature e gradi intermedi.

Per quel che infine riguarda i generi singoli che qui possono essere annoverati, mi limiterò a fare le seguenti osservazioni.

Innanzi tutto è da accennare ai *canti popolari*, che a causa della loro immediatezza si arrestano principalmente al livello del *Lied* come tale, e sono per lo piú cantabili, anzi abbisognano di un accompagnamento canoro. Essi da un lato conservano ben desti nel ricordo le gesta e gli eventi nazionali, in cui il popolo sente la sua vita piú intima, e dall'altro esprimono immediatamente i sentimenti e le situazioni delle diverse classi, la vita in comune con la natura e i piú diretti rapporti umani, prorompendo nei diversissimi toni della gioia o della tristezza e della pena. Di fronte ad essi stanno, *in secondo luogo*, i canti di una formazione culturale già in sé variamente piú arricchita, che al fine di un sereno trattenimento sociale si compiace dei piú vari scherzi, graziose frasi, piccoli incidenti e altri galanti rivestimenti, o che, con maggiore sensibilità, si

volge alla natura e a situazioni proprie della piú intima vita umana e descrive questi temi ed i sentimenti cosí suscitati, in quanto il poeta ritorna in sé e si nutre della propria soggettività e di quel che il cuore prova. Questi canti, se si arrestano alla semplice descrizione, soprattutto di oggetti naturali, divengono facilmente triviali e testimoniano un'assenza di fantasia creatrice. Ed anche la descrizione dei sentimenti spesso non incontra migliore sorte. Prima di tutto il poeta in queste descrizioni di oggetti e sentimenti, non deve piú restare prigioniero dei desideri e appetiti immediati, ma con teoretica libertà deve già essersi innalzato al di sopra di essi, cosí che a lui interessi solo la soddisfazione che la fantasia come tale dà. Questa libertà imperturbata, questo aprirsi del cuore, questa soddisfazione entro l'elemento della rappresentazione danno, p. es., a molti canti anacreontici, cosí come alle poesie di Hafiz e al *Divano occidentale-orientale* di Goethe un supremo incanto fatto di libertà spirituale e di poesia. Ma, *in terzo luogo*, non va nemmeno escluso, in questa fase, un superiore contenuto universale. La maggior parte dei canti protestanti di edificazione religiosa, p. es., rientrano nella classe dei *Lieder*. Essi esprimono la nostalgia di Dio, le preghiere per la sua grazia, il pentimento, la speranza, la fiducia, il dubbio, la fede ecc. del cuore protestante, sí come questione e situazione dell'animo singolo, ma tuttavia nel modo universale in cui questi sentimenti e situazioni possono o debbono essere piú o meno questioni per ognuno.

ββ) In un *secondo* gruppo di questa fase cosí ampia si possono far rientrare i *sonetti*, le *sestine*, le *elegie*, le *epistole* ecc.; questi generi però già esulano dall'ambito fin qui considerato. Infatti l'immediatezza del sentire e dell'esternare si innalza qui alla mediazione della riflessione e della considerazione che si volge in molte direzioni e

riunisce sotto punti di vista piú generali il singolo dell'intuizione e dell'esperienza del cuore; qui possono farsi valere conoscenza, erudizione, cultura in generale e, sebbene in tutti questi rapporti la soggettività che in sé associa e media il particolare e l'universale resti l'aspetto dominante e perspicuo, tuttavia il livello su cui essa si colloca è piú generale e piú ampio che nel *Lied* vero e proprio. In particolare gli italiani, p. es., hanno dato coi loro sonetti e con le loro sestine un esempio splendido di un sentire finemente riflessivo, che in una situazione non soltanto immediatamente esprime, con intima concentrazione, lo stato d'animo della nostalgia, del dolore, del desiderio ecc., o le intuizioni di oggetti esterni, ma si volge in molte direzioni e indirizza un ampio sguardo riflessivo alla mitologia, alla storia, al passato e al presente; ma pur sempre ritorna in sé e in sé si limita e raccoglie. A questo genere di formazione culturale non è concessa né la semplicità del *Lied* né l'elevatezza dell'ode; e perciò da un lato viene meno la possibilità del canto, mentre dall'altro, come contropartita dell'accompagnamento canoro, la lingua stessa nel suo risuonare e nella rima ben costruita diviene una sonora melodia della parola. L'elegia può invece essere composta in modo piú epico per quanto riguarda la metrica, le riflessioni, le espressioni e la manifestazione descrittiva dei sentimenti.

γγ) La *terza* fase in questa sfera è costituita da un genere di trattazione il cui carattere nella nostra epoca è apparso nel modo piú chiaro presso noi tedeschi con Schiller. La maggior parte delle sue poesie liriche, quali la *Rassegnazione*, *Gli ideali*, *Il regno delle ombre*, *Gli artisti*, *L'ideale e la vita*, sono dei *Lieder* altrettanto poco di quanto non siaao odi o inni, o epistole o sonetti o elegie nel senso antico del termine; esse si trovano invece ad un livello che è diverso da quello di tutti questi

generi. Quel che le contraddistingue è in particolare il grandioso pensiero fondamentale del loro contenuto, da cui il poeta tuttavia non appare trascinato ditirambicamente; e neppure, sotto la spinta dell'ispirazione, egli è in lotta con la grandezza del suo tema, ma al contrario lo domina perfettamente e con la sua riflessione poetica lo esplica completamente in tutti i lati, con sentimento ricco di slancio ed al contempo con vasta ampiezza di riflessione, portandolo con forza trascinante nelle piú splendide e sonore parole ed immagini, del tutto semplici. Questi grandi pensieri e profondi interessi, a cui dedicò tutta la sua vita, appaiono perciò come il possesso piú intimo del suo spirito; ma egli non canta standosene tranquillo in sé oppure in una cerchia di amici, come la bocca feconda di Goethe, bensí come un cantore che comunica un contenuto per se stesso degno a una assemblea composta dalle persone migliori e piú eminenti. I suoi canti risuonano, come egli stesso dice della sua *Campana*:

Hoch überm niedern Erdenleben
Soll sie im blauen Himmelszelt,
Die Nachbarin des Donners, schweben
Und grenzen an die Sternenwelt.
Soll eine Stimme sein von oben
Wie der Gestirne helle Schar,
Die ihren Schöpfer wandelnd loben
Und führen das bekränzte Jahr.
Nur ewigen und ernsten Dingen
Sei ihr metallner Mund geweiht,
Und stündlich mit den schnellen Schwingen
Berühr'im Fluge sie die Zeit. *

* In alto, al di sopra della bassa vita terrena / deve librarsi nell'azzurro padiglione del cielo, / sorella del tuono, / e confinare col mondo delle stelle, / deve essere una voce dall'alto / come la lumi-

3. *Lo sviluppo storico della lirica*

Da quanto ho finora detto sia sul carattere generale che sulle determinazioni particolari riguardanti il poeta, l'opera d'arte lirica ed i generi lirici, risulta già abbastanza chiaro che specialmente in quest'ambito di poesia una trattazione concreta è possibile solo in un modo che sia al contempo storico. Infatti l'universale che può essere stabilito per sé, non solo rimane limitato nel suo ambito, ma resta anche astratto nel suo valore, perché quasi in nessun'altra arte la particolarità dell'epoca e della nazionalità ed insieme la singolarità del genio soggettivo costituiscono in eguale misura il lato determinante sia per il contenuto che per la forma delle opere d'arte. Ma quanto piú scaturisce da ciò la richiesta, per noi, di non eludere tale esposizione storica, tanto piú mi devo limitare a dare, a causa della molteplicità in cui si dispiega la poesia lirica, soltanto un rapido sguardo a ciò che in quest'ambito rientra nelle mie conoscenze dirette e a ciò a cui ho potuto partecipare con interesse personale.

La base per il raggruppamento generale dei molti prodotti lirici nazionali ed individuali deve esser da noi tratta, come per la poesia epica, dalle forme radicali in cui si dispiega la creazione artistica in generale e che abbiamo definite come arte simbolica, classica e romantica. Anche in quest'ambito dobbiamo perciò seguire, come suddivisione principale, il cammino che, partendo dalla lirica orientale, ci porta a quella dei greci e dei romani e da questi ai popoli slavi, romanici e germanici.

nosa schiera delle stelle, / che nel loro giro lodano il creatore / e conducono l'anno incoronato. / Solo ad eterne e gravi cose / sia dedicata la sua bocca metallica / e di ora in ora con le rapide ali / la sfiori il volo del tempo.

a) *La lirica orientale*

Per quel che riguarda in primo luogo la lirica *orientale*, essa si differenzia nel modo piú essenziale da quella occidentale per il fatto che l'Oriente, conformemente al suo principio universale, non raggiunge né l'autonomia individuale e la libertà del soggetto né quella interiorizzazione del contenuto, la cui infinità costituisce in sé la profondità dell'animo romantico. Al contrario la coscienza soggettiva rispetto al suo *contenuto* si mostra da un lato immersa immediatamente nell'esterno e nel singolo e si esprime nella condizione e nelle situazioni di questa unità inseparata, mentre dall'altro si annulla, senza trovare solido sostegno in se stessa, di fronte a ciò che nella natura e nei rapporti dell'esistenza umana vale per lei come quel che ha potenza ed è sostanziale e a cui con questo rapporto ora piú negativo ora piú libero aspira nella sua rappresentazione e nel suo sentimento, e senza tuttavia poterlo raggiungere. Rispetto alla *forma*, noi qui incontriamo quindi in misura minore l'estrinsecazione poetica di rappresentazioni autonome riguardanti oggetti e rapporti, e invece in misura maggiore la descrizione immediata di quella immedesimazione irriflessiva con cui il soggetto si dà a conoscere non nella sua interiorità in sé ritornata, ma nel suo annullarsi di fronte agli oggetti ed alle situazioni. Per questo aspetto la lirica orientale acquista spesso un tono, per cosí dire, piú oggettivo, a differenza della lirica romantica in particolare. Infatti il soggetto molto sovente esprime le cose ed i rapporti non come sono in *lui*, ma in *quel* modo in cui esso soggetto è nelle cose, alle quali viene poi spesso conferita una vita per sé autonomamente animata. Per esempio Hafiz una volta esclama:

Vieni! l'usignolo dell'animo di Hafiz
Ritorna al velo di rose del godimento.

Nella liberazione del soggetto da sé e da ogni singolarità e particolarità in generale, questa lirica perviene d'altra parte all'espansione originaria dell'interno, il quale allora si smarrisce però facilmente nell'illimitato e non può spingersi fino ad una espressione positiva di ciò ch'esso ha costituito a proprio oggetto, perché questo contenuto è l'inconfigurabile sostanziale stesso. Nell'insieme perciò, a quest'ultimo proposito, la lirica orientale ha il carattere di una elevazione che è tipica dell'inno, specialmente presso gli ebrei, gli arabi e i persiani. Ogni grandezza, potenza e magnificenza della creatura viene accumulata senza risparmio dalla fantasia soggettiva, per far sparire tuttavia questo splendore dinanzi all'inesprimibile superiore maestà di Dio; oppure la fantasia non si stanca di disporre in una preziosa collana almeno tutto quel che vi è di amabile e di bello, collana che essa offre in dono a colui che per il poeta è l'unico degno di valore, si tratti di un sultano, dell'amata o di una osteria.

Come *forma* diretta di espressione in questa sfera della poesia si incontrano principalmente la *metafora*, la *immagine* e il *paragone*. Infatti da un lato il *soggetto*, che nel proprio interno non è libero per se stesso può palesarsi nell'altro e nell'esterno solo con una immedesimazione comparativa; dall'altro l'*universale* e il sostanziale restano qui astratti, senza potersi fondere con una figura determinata in una libera individualità, ed in tal modo da parte loro essi pervengono ad intuizione solo nel paragone con i fenomeni particolari del mondo, quali poi a loro volta hanno infine valore sol per poter servire da paragone approssimativo con quell'uno, che solo ha signi-

ficato e solo è degno di fama e lode. Ma queste metafore, immagini e paragoni a cui si dischiude l'interno che si esterna quasi completamente ad intuizione non sono il sentimento reale e la cosa stessa, bensí una loro espressione che il poeta ha *costruito* in modo soltanto soggettivo. Quindi quel che qui all'animo lirico manca di libertà interiormente concreta, lo troviamo compensato dalla libertà dell'espressione; quest'ultima parte da un'ingenua semplicità di immagini e paragoni, attraversa i piú vari gradi intermedi e giunge fino alla piú incredibile arditezza e alla piú sottile ingegnosità di combinazioni nuove e sorprendenti.

Per quanto riguarda, infine, i singoli popoli che si sono distinti nella poesia orientale, essi sono in primo luogo i *cinesi*, in secondo luogo gli *indiani* e in terzo luogo soprattutto gli *ebrei*, gli *arabi* e i *persiani*, sulla cui particolare caratteristica non mi posso però qui soffermare.

b) *La lirica dei greci e dei romani*

Nella seconda fase principale, ossia nella lirica greca e romana, il carattere fondamentale è costituito dall'individualità *classica*. Conformemente a questo principio, la coscienza singola che liricamente si comunica non si dissolve affatto nell'esterno ed oggettivo, né si innalza al di sopra di se stessa fino all'appello sublime a tutte le creature: "tutto ciò che respira lodi il Signore! "; né infine si immerge, dopo essersi gioiosamente sciolta da tutti i legami della finitezza, nell'uno, che tutto compenetra e anima; ma al contrario il soggetto si riunifica liberamente con l'universale come la sostanza del suo proprio spirito, e si porta internamente a coscienza poetica questa unione individuale.

La lirica dei greci e dei romani si differenzia tanto da quella *orientale*, quanto, ugualmente, da quella *romantica*. Infatti, invece di immergersi fino all'intimità di particolari stati d'animo e situazioni, essa elabora l'interno alla piú chiara esplicazione della sua passione, intuizione e riflessione individuale. Perciò essa, perfino come estrinsecazione dello spirito interno, conserva, nella misura in cui ciò è consentito alla lirica, il tipo plastico della forma d'arte classica. Infatti quel che essa espone di punti di vista sulla vita, di massime di saggezza, ecc., nonostante ogni perspicua universalità non è tuttavia sottratto alla libera individualità di un autonomo modo di sentire e concepire e si esprime piú in modo diretto e proprio che non metaforicamente e per immagini, mentre anche il sentimento soggettivo diviene per se stesso oggettivo sia in modo piú generale sia in forma intuibile. Nella medesima individualità i generi particolari si distinguono fra di loro per concezione, espressione, dialetto e metrica, per raggiungere in compiuta autonomia il punto culminante del proprio sviluppo; e come l'interno con le sue rappresentazioni, cosí anche la comunicazione esterna è di natura piú plastica, in quanto essa, nella misura ritmica del suo movimento, dal punto di vista musicale mette in rilievo meno l'interiore melodia del sentimento che non il suono sensibile delle parole, lasciando infine che vi si aggiungano anche gli intrecci della danza.

α) Con originaria e ricchissima elaborazione la lirica *greca* sviluppa compiutamente questo carattere artistico. E lo fa, all'inizio, sotto forma di *inni* condotti ancora epicamente, che nel metro dell'epos esprimono meno l'ispirazione interna ed in maggiore misura collocano invece dinanzi all'anima un'immagine plastica degli dèi con solidi tratti oggettivi, come ho già sopra indicato. Il passo successivo rispetto al metro è costituito dalla misura silla-

bica dell'*elegia*, che aggiunge il pentametro e che mediante la congiunzione regolarmente ricorrente di questo con l'esametro e l'uso delle medesime cesure, mostra il primo inizio di una conchiusione in strofa. Cosí l'elegia, in tutto il suo tono, sia quella politica che quella erotica, è già piú lirica, sebbene sia ancora vicina, particolarmente come elegia gnomica, al rilievo e all'espressione epica del sostanziale come tale, ed appunto per questo appartenga quasi esclusivamente agli Ioni, presso cui predominava la intuizione oggettiva. Anche dal punto di vista musicale è principalmente solo il lato ritmico a venire a sviluppo. *In terzo luogo poi*, e parallelamente, si sviluppa in una nuova metrica la poesia giambica che con le sue pungenti invettive prende una direzione già piú soggettiva.

La riflessione e la passione propriamente liriche si sviluppano però solo nella cosiddetta lirica *melica*: i metri divengono piú vari e piú mutevoli, le strofe piú ricche, gli elementi dell'accompagnamento musicale, a causa dell'intervento della modulazione, piú completi; ogni poeta si crea un metro corrispondente al suo carattere lirico: Saffo per le sue effusioni delicate, epperò infiammate dal fuoco della passione, ed efficacemente potenti nell'espressione; Alceo per le sue odi virilmente piú ardite; e sono poi soprattutto gli scoli, con la varietà del loro contenuto e tono, a consentire una molteplice sfumatura di dizione e di metro.

Infine la lirica *corale* si sviluppa nel modo piú ricco, sia rispetto alla rappresentazione e riflessione, all'arditezza dei passaggi, delle combinazioni ecc., che rispetto alla esposizione esterna. Il canto corale può alternarsi con singole voci, e il movimento interiore non si accontenta del semplice ritmo del linguaggio e delle modulazioni della musica, ma fa appello anche, come ad ele-

mento plastico, ai movimenti della danza, cosicché qui il lato soggettivo della lirica acquista una completa controparte nella resa sensibile attraverso l'esecuzione. I temi di questo genere di ispirazione sono i piú sostanziali e i piú importanti, la magnificazione degli dèi e dei vincitori dei giochi, nei quali i greci, spesso separati dal punto di vista politico, trovavano la visione oggettiva della loro unità nazionale; e cosí anche rispetto alla concezione interna non mancano elementi epici ed oggettivi. Ad esempio, Pindaro, che in tal campo raggiunge il culmine della perfezione, passa facilmente, come già ho indicato, da occasioni che gli si offrono esteriormente a profonde considerazioni sulla natura universale dell'etico, del divino, degli eroi, delle gesta eroiche, delle fondazioni di Stati ecc., dominando completamente sia la capacità di portare plasticamente ad intuizione, sia lo slancio soggettivo della fantasia. Ma allora non abbiamo la cosa che si svolge per sé epicamente, ma a svolgersi è l'ispirazione soggettiva compenetrata dal proprio oggetto, di modo che questo appare al contrario sorretto e prodotto dall'animo..

La lirica posteriore dei poeti alessandrini è meno un ulteriore sviluppo autonomo che un'imitazione dotta, tutta preoccupata dell'eleganza e della correttezza dell'espressione, e finisce col disperdersi in piccole preziosità, scherzi ecc., oppure cerca di riunire in epigrammi, con il vincolo del sentimento o della trovata, i fiori già esistenti dell'arte e della vita, che tenta di rinfrescare con l'ingegnosità dell'elogio o della satira.

β) Presso i *romani*, in secondo luogo, la poesia lirica trova un terreno che, se pur in molti modi coltivato, è tuttavia meno originalmente fecondo. Il suo periodo di splendore si limita perciò principalmente per un verso all'epoca di Augusto, in cui fu coltivata come estrinsecazione teoretica e godimento raffinato dello spirito; men-

tre per l'altro verso essa resta un affare piú dell'abilità di traduzione o imitazione, e frutto piú dello studio e del gusto che non del sentimento fresco e di una concezione artistica e originale. Tuttavia, nonostante l'erudizione o la mitologia straniera e l'imitazione prevalente di piú freddi modelli alessandrini, la peculiarità romana in generale e il carattere individuale e lo spirito dei singoli poeti affiorano autonomamente e, se si fa astrazione dall'anima piú intima della poesia e dell'arte, danno qualcosa di in sé completamente conchiuso e perfetto sia nel campo delle odi che dell'epistola, della satira e dell'elegia. La satira posteriore, invece, che può essere inclusa qui, nella sua amarezza contro la corruzione dei tempi, nel suo pungente sdegno e nella sua virtú declamatoria, tanto meno attinge la cerchia vera e propria di una imperturbata intuizione poetica, quanto piú non ha da opporre all'immagine di un presente in decadenza nient'altro se non quell'indignazione e quella astratta retorica di uno zelo virtuoso.

c) *La lirica romantica*

Perciò, come nella poesia epica, anche nella lirica un contenuto ed uno spirito originario sorgono solo con l'ingresso di nuove nazioni. Ciò si verifica con le popolazioni germaniche, neolatine e slave che già nel loro periodo pagano, ma soprattutto dopo la loro conversione al Cristianesimo, sviluppano in modo sempre piú vario e ricco, sia nel Medioevo che nei secoli successivi, una *terza* tendenza fondamentale della lirica entro il carattere generale della forma d'arte *romantica.*

In questa terza cerchia la poesia lirica acquista un'importanza cosí prevalente, che il suo principio si afferma,

dapprima nei confronti dell'epos, ma poi, in un successivo sviluppo, anche nei riguardi del dramma, in un modo molto piú profondo di quanto non fosse possibile presso greci e romani. Anzi, presso alcuni popoli quel principio fa sí che gli elementi propriamente epici vengono trattati interamente entro il tipo della lirica narrativa, creandosi cosí prodotti di cui non si può dire con certezza se appartengano all'uno o all'altro genere letterario. Questa inclinazione alla concezione lirica trova il suo motivi essenziale nel fatto che l'intera vita di queste nazioni si sviluppa dal principio della soggettività, la quale è spinta a produrre dal suo intimo il sostanziale e l'oggettivo come una cosa propria e a dar loro forma divenendo sempre piú cosciente di questo immergersi soggettivo in sé. Questo principio resta operante nel modo piú completo presso le stirpi germaniche mentre quelle slave devono viceversa prima districarsi dall'immersione orientale nel sostanziale ed universale. Nel mezzo stanno i popoli neolatini, che trovano dinanzi a sé nelle conquistate provincie dell'Impero Romano non solo i resti della cultura e della civiltà romana, ma condizioni e rapporti onnilateralmente evoluti per cui, mescolandovisi, devono rinunziare ad una parte della loro natura originaria. Per quel che riguarda il contenuto, quasi tutte le fasi di sviluppo dell'esistenza nazionale e individuale riguardanti la religione e la vita mondana di questi popoli e secoli dischiusi ad una ricchezza sempre piú grande, vengono ad espressione nel riflesso dell'interno come condizioni e situazioni soggettive. Rispetto alla forma, il tipo fondamentale è costituito da un lato dall'espressione dell'animo concentrato ad intimità, sia che questo si immedesimi in eventi nazionali o di altro genere, nella natura o nell'ambiente esterno, sia che abbia puramente a che fare con se stesso; dall'altro dalla riflessione che soggettivamente si im-

merge in sé e nella propria accresciuta formazione spirituale. Esternamente la plastica della versificazione ritmica si muta nella musica dell'alliterazione, dell'assonanza e dei suoi piú vari intrecci di rima, servendosi di questi nuovi elementi per un verso in un modo semplicissimo e senza pretese, e per l'altro con molta arte ed invenzione di forme saldamente espresse, mentre anche la recitazione esterna sviluppa sempre piú completamente l'accompagnamento propriamente musicale del canto melodico e degli strumenti.

Per quanto riguarda infine la suddivisione di questo gruppo cosí vasto noi possiamo essenzialmente seguire la via che ho già indicato a proposito della poesia epica.

Da *un* lato abbiamo infatti la lirica dei nuovi popoli nella loro originarietà ancora *pagana*;

in secondo luogo, abbiamo il dispiegarsi piú ricco della lirica del Medioevo *cristiano*;

in terzo luogo, infine, abbiamo sia la rinascita degli studi dell'arte *antica* sia il moderno principio del *protestantesimo* che diviene di influenza essenziale.

Io però non posso caratterizzare qui dettagliatamente questi stadi principali; mi limiterò solo a mettere in risalto a mo' di conclusione un poeta tedesco, dal quale alla nostra lirica nazionale è derivato recentemente un grande slancio ed i cui meriti sono oggi troppo poco valutati: ossia intendo parlare dell'autore della *Messiade*. *Klopstock* è uno di quei grandi tedeschi che hanno cooperato a dare inizio alla nuova epoca artistica presso il loro popolo; egli è una grande figura, che con coraggioso entusiasmo ed orgoglio interno ha strappato la poesia dall'enorme insignificanza dell'epoca di Gottsched, la quale aveva completamente raffreddato con la propria irrimediabile piattezza tutto ciò che di nobile e di degno vi era nello spirito tedesco; ed è ancora, Klopstock, colui

che pieno della santità della vocazione poetica, ha lasciato opere dotate di forma solida se pur immatura, e di cui una gran parte dedicate ad una nobile *amicizia* che era per lui qualcosa di alto, saldo, onorevole, orgoglio della sua anima, tempio dello spirito; e in parte ad un *amore* pieno di profondità e sentimento, sebbene proprio in questo campo troviamo molti prodotti che vanno considerati come completamente prosaici: come, ad esempio, *Selmar e Selma*, una triste e noiosa controversia fra amanti, che, non senza molte lacrime, lamenti, vuota tristezza di inutile malinconico sentimento, fa perno intorno all'ozioso e inconsistente pensiero se morirà prima Selmar o Selma. Ma in Klopstock affiora soprattutto, sotto i piú diversi rapporti, il *sentimento patrio*. Nella mitologia cristiana, nelle leggende dei santi ecc. (fatta eccezione per gli angeli, di cui egli ebbe un grande rispetto poetico, sebbene essi restino astratti e morti in una poesia che riguarda la realtà vivente) egli, da protestante, non poteva trovare soddisfacimento né per la serietà epica dell'arte né per la vigoria della vita e di uno spirito non soltanto umile e afflitto, ma consapevole di sé e positivamente pio. Ma come poeta egli avvertí il bisogno urgente di una mitologia, e anzi di una mitologia nazionale, i cui nomi e le cui forme fossero già esistenti per la fantasia come un terreno solido. Questo carattere nazionale manca per noi agli dèi greci, e cosí Klopstock, si può dire per orgoglio nazionale, tentò di ridare freschezza all'antica mitologia di Odino, Hertha ecc. Ma questi nomi di dèi che *sono stati*, sí, germanici, ma non lo *sono* piú, pervengono in lui ad altrettanto poca efficacia e validità, di quanto l'Assemblea Imperiale di Ratisbona potrebbe essere l'ideale della nostra vita politica odierna. Quindi, benché grande fosse il bisogno di avere una universale mitologia popolare e di avere la verità della na-

tura e dello spirito poeticamente e realmente dinanzi sotto forma nazionale, quegli dèi decaduti dal loro stato risultarono solo una costruzione interamente vuota e falsa; e vi era una specie di goffa ipocrisia nella pretesa di agire come se la ragione e la fede nazionale dovessero prenderli sul serio. Per la semplice fantasia le figure della mitologia greca sono sviluppate in un modo infinitamente piú amabile, piú sereno, piú umanamente libero e piú vario. Nella lirica è però il *cantore* a manifestarsi ed è lui che dobbiamo onorare in Klopstock per quell'esigenza e quel tentativo patriottico, tentativo che fu sufficientemente in grado di portare tardi frutti e di indirizzare, anche nel campo poetico, la corrente dotta verso temi analoghi. Interamente puro, bello ed efficace, infine, si presenta il sentimento patriottico di Klopstock nel suo entusiasmo per l'onore e la dignità della lingua tedesca e per le figure dell'antica storia tedesca, p. es., quella di Ermanno e soprattutto di alcuni imperatori tedeschi, che si sono essi stessi fatti onore con la poesia. Cosí in lui sempre piú legittimamente riviveva l'orgoglio per la Musa tedesca ed il crescente coraggio di questa di misurarsi, nella serena consapevolezza delle proprie forze, con i greci, i romani e gli inglesi. Egualmente attuale e patriottico è lo sguardo che egli volge ai principi tedeschi, alle speranze che il loro carattere avrebbe potuto risvegliare nei confronti dell'onore generale, delle arti e della scienza, degli affari pubblici e di grandi fini spirituali. Da un lato egli esprimeva disprezzo per tutti questi nostri principi che "assisi mollemente, incensati da cortigiani, sono oggi senza gloria e ancor piú lo saranno domani," e dall'altro esternava il suo dolore per il fatto che lo stesso Federico II

Nicht sah, dass Deutschlands Dichtkunst sich schnell erhob,
Aus fester Wurzel daurendem Stamm, und weit
Der Äste Schatten warf! *

Egualmente dolorose sono per lui le vane speranze che gli avevano fatto vedere nell'imperatore Giuseppe l'inizio di un nuovo mondo dello spirito e della poesia. Infine fan non minor onore al suo cuore di vecchio la sua partecipazione al fatto che un popolo spezzasse ogni catena, calpestasse torti secolari e per la prima volta volesse fondare la sua vita politica sulla ragione e sul diritto. Egli saluta questo nuovo

Labende, selbst nicht geträumte Sonne.
Gesegnet sei mir du, das mein Haupt bedeckt,
Mein graues Haar, die Kraft, die nach sechzigen
Fortdauert; denn sie war's, so weit hin
Brachte sie mich, dass ich dies erlebte! **

Anzi egli interpella i francesi con queste parole:

Verzeiht, o Franken (Namen der Brüder ist
der edle Name) dass ich den Deutschen einst
Zurufte, das zu fliehn, warum ich
Ihnen itzt flehe, euch nachzuahmen. ***

Ma un rancore tanto piú acuto colpí il poeta quando questo bel mattino di libertà si trasformò in un giorno

* Non vide che la poesia tedesca si innalzava rapidamente / da un durevole tronco su salde radici, e ampiamente / proiettava l'ombra dei suoi rami!

** Sole ristoratore neanche sognato. / Sii benedetto tu che ricopri la mia testa, / I miei capelli grigi, la forza che dopo sessant'anni / Ancor dura; perché fu essa a farmi tanto / durare, da poter vivere ciò!

*** Perdonatemi o Franchi (nome di fratelli è / il nobile nome) se io invitai una volta i tedeschi / a fuggire ciò per cui / li esorto ora ad imitarvi.

crudele, insanguinato, liberticida. Ma Klopstock non riuscí a figurare poeticamente questo dolore e lo espresse in modo tanto piú prosaico, inconsistente ed incontrollato, in quanto non seppe contrapporre alla sua speranza delusa nulla di piú alto, perché al suo animo non era apparso nella realtà nessun'istanza razionale piú ricca.

In tal modo Klopstock si presenta grande per il suo senso della nazione, della libertà, dell'amicizia, dell'amore, della fermezza protestante, cosí come è degno di rispetto per la nobiltà della sua anima e della sua poesia, per i suoi sforzi e le sue creazioni, e seppure per molti lati egli rimase prigioniero della limitatezza del suo tempo e se ha scritto molte odi fredde, meramentemente critiche. grammaticali e metriche, tuttavia da allora non è piú comparsa, fatta eccezione per Schiller, nessuna figura cosí nobile ed indipendente e dotata di cosí grave e virile disposizione d'animo.

Schiller e Goethe, invece, non furono semplicemente cantori della loro epoca, come Klopstock, ma poeti con un orizzonte piú vasto, ed in particolare i *Lieder* di Goethe sono ciò che di piú eccellente, profondo ed efficace noi tedeschi oggi possediamo, perché appartengono interamente a lui e al suo popolo e, cosí come sono nati sul terreno patrio, cosí anche corrispondono completamente al tono fondamentale del nostro spirito.

III. *La poesia drammatica*

Il dramma deve essere in generale considerato come la fase suprema della poesia e dell'arte, perché esso si sviluppa nella totalità piú compiuta, sia rispetto al contenuto che alla sua forma. Infatti il discorso, di fronte alle

altre materie sensibili, il marmo, il legno, il colore, il suono, è l'unico elemento degno dell'esposizione dello spirito, e fra i generi particolari dell'arte della parola la poesia drammatica è a sua volta quella che riunisce in sé l'oggettività dell'epos con il principio soggettivo della lirica, in quanto essa manifesta in immediata presenza una azione in sé conchiusa come azione reale che sia scaturisce dall'interno del carattere che si porta ad effetto, sia, nel suo risultato, viene a decisione sulla base della natura sostanziale dei fini, degli individui e delle collisioni. Questa mediazione dell'epico per mezzo della interiorità del soggetto come attualmente agente non permette però al dramma di descrivere epicamente il lato esterno del luogo, dell'ambiente, come pure del fare e dell'accadere, e richiede, quindi, perché l'intera opera d'arte pervenga a vera vitalità, la compiuta esecuzione scenica di essa. Infine l'azione stessa nella totalità della sua realtà interna ed esterna può essere concepita in modi del tutto opposti, il cui principio radicale, sotto forma del tragico o del comico, fa della differenza di generi della poesia drammatica il terzo lato fondamentale.

In base a questi punti di vista generali svilupperemo il nostro esame nel modo seguente:

in primo luogo, dobbiamo considerare l'opera d'arte drammatica secondo il suo carattere generale e particolare e nella sua differenza da quella epica e da quella lirica;

in secondo luogo, rivolgeremo la nostra attenzione alla rappresentazione scenica con le sue necessità; e,

in terzo luogo, passeremo in esame i diversi generi di poesia drammatica nella loro concreta realtà storica.

1. *Il dramma come opera d'arte poetica*

La prima cosa che noi possiamo per sé mettere piú specificamente in rilievo, riguarda il lato *poetico* come tale dell'opera drammatica, indipendentemente dal fatto che questa debba essere messa in scena per l'intuizione immediata. Ne fanno parte come oggetto della nostra considerazione:

in primo luogo, il principio generale della poesia drammatica;

in secondo luogo, le determinazioni particolari dell'opera drammatica;

in terzo luogo, il suo rapporto con il pubblico.

a) *Il principio della poesia drammatica*

L'esigenza del dramma in generale è la manifestazione, per la coscienza rappresentante di attuali azioni e rapporti umani in una estrinsecazione che è l'estrinsecazione parlata dei personaggi esprimenti l'azione. Ma l'agire drammatico non si limita all'effettuazione semplice e senza perturbamenti di un fine determinato, bensí si fonda comunque su circostanze, passioni e caratteri in collisione, e conduce quindi ad azioni e reazioni che a loro volta rendono necessario un appianamento della lotta e del contrasto. Perciò quel che ci vediamo dinanzi sono i fini individualizzati in caratteri viventi e in situazioni piene di conflitto, fini reciprocamente palesantisi e affermantisi, influenzantisi e determinantisi — tutto nell'istantaneità di una scambievole estrinsecazione — ed infine il risultato finale in se stesso fondato di tutto questo traffico umano di volontà e atti reciprocamente incrociantisi e alla fine pacificati.

Ora la concezione poetica di questo nuovo contenuto deve essere, come ho già detto, una unione mediatrice del principio artistico dell'epica e della lirica.

α) La prima cosa che si può stabilire a questo proposito riguarda l'*epoca* in cui la poesia drammatica può affermarsi come genere letterario preminente. Il dramma è il prodotto di una vita nazionale già in sé sviluppata. Infatti esso essenzialmente presuppone trascorsi sia i tempi originariamente poetici dell'epos vero e proprio, che la soggettività autonoma dell'effusione lirica, giacché, racchiudendoli entrambi, non si accontenta di nessuna di queste due sfere per sé separate. Per questa unione poetica deve esserci già il risveglio perfetto della libera autocoscienza di fini, complicazioni e destini umani, formata in un modo qual'è possibile solo nell'epoche di mezzo e in quelle piú tarde dell'esistenza nazionale. Cosí anche le prime grandi gesta ed eventi dei popoli sono comunemente di natura epica piú che drammatica — tratti comuni rivolti per lo piú verso l'esterno, quali, ad es., la guerra troiana, le migrazioni di popoli, le crociate o la comune difesa patria contro lo straniero, come le guerre persiane — e solo piú tardi compaiono quei solitari eroi piú autonomi che da sé autonomamente concepiscono fini e realizzano imprese.

β) Per ciò che, *in secondo luogo*, riguarda la *mediazione* del *principio epico* e di quello *lirico*, questa va da noi cosí concepita.

Già l'epos ci presenta un'azione, ma come totalità sostanziale di uno spirito nazionale sotto forma di determinati eventi e gesta oggettivi, in cui si equilibrano la volontà soggettiva, il fine individuale e l'esteriorità delle circostanze con i loro ostacoli reali. Nella lirica, invece, è il soggetto che per sé compare e si esprime nella sua interiorità autonoma.

Se il dramma deve in sé raccogliere entrambi questi lati esso deve,

αα) *in primo luogo*, portare ad intuizione, come l'epos, un accadere, un fare, un agire, ma da tutto ciò che avviene deve cancellare l'esteriorità, sostituendovi come base ed attività l'individuo autocosciente e operante. Infatti il dramma non si dissolve, di fronte all'esterno, in un interno lirico, ma manifesta un interno e la realizzazione esterna *di esso*. Perciò l'accadere non appare sorgere da circostanze esterne, ma dal volere e dal carattere interni, acquistando un significato drammatico solo attraverso il riferimento ai fini e alle passioni soggettive. Altrettanto però l'individuo non si arresta alla sua conchiusa autonomia, bensí si trova posto in lotta e opposizione con altri sia dal genere di circostanze in cui assume a contenuto della propria volontà il suo carattere e il suo fine, sia dalla natura stessa di questo fine individuale. Perciò l'agire viene a trovarsi nel mezzo di intrecci e collisioni, che da parte loro conducono, contro lo stesso volere e la stessa intenzione dei caratteri agenti, ad un esito in cui viene in rilievo l'essenza interna propria ai fini, ai caratteri e ai conflitti umani. Questo sostanziale che si afferma sugli individui agenti autonomamente in base a se stessi, è l'altro lato dell'epico che si mostra vivo ed operante nel principio della poesia drammatica.

ββ) Perciò, per quanto l'individuo rispetto al suo interno divenga il centro, tuttavia la rappresentazione drammatica non si può accontentare delle situazioni semplicemente liriche dell'animo e lasciare descrivere al soggetto con inutile partecipazione le gesta già compiute, o fargli narrare godimenti, intuizioni e sentimenti mai tradotti in pratica. Il dramma, al contrario, deve mostrare le situazioni e il loro stato determinati dal carattere individuale, il quale si decide a fini particolari e fa di que-

sti il contenuto pratico del suo Io volente. Perciò la determinatezza dell'animo passa, nel dramma, all'impulso, alla realizzazione dell'interno mediante la volontà, alla azione, si fa esterna, si oggettiva e si volge quindi verso il lato della realtà epica. Ma l'apparenza esterna, invece di passare ad esistenza come semplice accadere, contiene per l'individuo stesso i fini e le intenzioni di questo; l'azione è la volontà eseguita, che è al contempo *saputa*, sia nei riguardi della sua origine e del punto di partenza dall'interno, come anche rispetto al suo risultato finale. Infatti ciò che si origina dall'atto, ha questa provenienza per l'individuo stesso ed esercita la sua risonanza sul carattere soggettivo e sulle condizioni di esso. Questo costante riferimento della realtà nel suo insieme all'interno dell'individuo che si determina in base a sé e che è al contempo il fondamento della realtà stessa in quanto la riprende in sé, costituisce il principio propriamente lirico della poesia drammatica.

γγ) Solo in tal modo l'azione si presenta come *azione*, come esecuzione reale di fini e di intenzioni interne, con la cui realtà il soggetto si riunisce come con se stesso, in essa volendosi e godendosi e dovendo esser responsabile con tutto il suo Io per ciò che da quest'ultimo passa ad esistenza esterna. L'individuo drammatico coglie esso stesso il frutto dei propri atti.

Ma limitandosi l'interesse al fine interno, il cui eroe è l'individuo in azione, ed essendo necessario che sia accolto dall'esterno nell'opera d'arte solo ciò che ha un riferimento essenziale a questo fine originantesi dall'autocoscienza, il dramma è, *in primo luogo*, piú astratto dell'epos. Infatti da un lato l'azione, nella misura in cui si basa sull'autodeterminazione del carattere e deve scaturire da questa fonte interna, non ha come suo presupposto il terreno epico di una concezione del mondo to-

tale, che oggettivamente si estende per tutti i lati e in tutte le ramificazioni, ma essa si concentra nella semplicità di circostanze determinate, nelle quali il soggetto si decide al suo fine e lo porta ad effetto; d'altra parte non è l'individualità che deve svilupparsi dinanzi ai nostri occhi nell'*intero* complesso delle sue qualità epiche nazionali, bensí il carattere in rapporto al suo *agire*, che ha come anima universale un fine *determinato*. Questo fine, la cosa che interessa, sta piú in alto dell'ampiezza particolare dell'individuo che appare solo come organo vivente e come portatore e animatore di questo fine. Uno svolgimento ulteriore del carattere individuale secondo i lati piú diversi, non connessi affatto o solo in modo remoto con il suo agire concentrato su un *unico* punto, sarebbe un sovrappiú. Cosí, dunque, la poesia drammatica anche nei confronti dell'individualità in azione deve concentrarsi in modo piú semplice che non la poesia epica. Lo stesso vale per il numero e la varietà dei personaggi. Infatti il dramma non si svolge, come abbiamo detto, sul terreno di una realtà nazionale in sé totale, che deve venire per noi ad intuizione nel suo poliedrico insieme di diversi ceti, generazioni, sessi, attività ecc., ma deve invece attirare la nostra attenzione sempre sull'*unico* fine e sul suo compimento; e perciò una simile fiacca dispersione oggettiva sarebbe tanto inutile quanto motivo di disturbo.

Ma, *in secondo luogo*, il fine e contenuto di un'azione è drammatico solo per il fatto che esso con la sua determinatezza, nella cui particolarizzazione il carattere individuale può a sua volta coglierlo solo in determinate circostanze, provoca in altri individui altri fini e passioni opposte. Questo pathos urgente può essere, sí, dato, in ognuno dei personaggi in azione, da potenze spirituali, etiche, divine, dal diritto, dall'amore per la patria, per i

genitori, i fratelli, la moglie ecc.; ma se questo contenuto essenziale del sentimento e dell'attività umana deve apparire drammatico, non può non *contrapporsi* a se stesso nella sua particolarizzazione in fini diversi, cosicché l'azione deve in generale sperimentare ostacoli da parte di altri individui in azione, cadendo in complicazioni ed opposizioni che vicendevolmente frappongono ostacoli alla riuscita e all'effettuazione. Il vero contenuto, quel che propriamente viene operando è perciò costituito, sí, dalle potenze eterne, dall'etico in se e per sé, dagli dèi della realtà vivente, e in generale dal divino e dal vero, ma da esso non nella sua potenza in quiete, in cui gli dèi immobili, invece di agire, restano beatamente in sé immersi come tranquille statue; il contenuto operante è invece il divino nella sua comunità in quanto contenuto e fine dell'individualità umana, portato ad esistenza, messo in azione e posto in movimento in quanto esserci concreto.

Però, se in tal modo il divino costituisce la intima verità oggettiva nella oggettività esterna dell'agire, la decisione intorno al corso e all'esito degli intrecci e dei conflitti non può, *in terzo luogo*, risiedere nei singoli individui che si contrappongono l'un l'altro, bensí nel divino stesso come totalità in sé, cosicché il dramma in un modo o nell'altro deve presentarci il vivo operare di una necessità in se stessa poggiante, che risolva ogni lotta e contraddizione.

γ) Al *poeta* drammatico come soggetto produttivo si presenta dunque innanzi tutto l'esistenza che egli abbia una idea ben precisa di ciò che come interno ed universale sta alla base dei fini, delle lotte e dei destini umani. Egli deve prendere coscienza in quali opposizioni e intrecci possa comparire l'agire, in conformità alla natura della cosa, rispetto sia alla passione ed individualità soggettiva dei caratteri che rispetto al contenuto dei progetti

e delle decisioni umane, e rispetto, inoltre, ai rapporti ed alle circostanze concrete esterne. Al contempo egli deve essere in grado di conoscere quali siano le potenze dominanti che conferiscono all'uomo la giusta sorte rispetto alle sue realizzazioni. Con eguale chiarezza deve stargli dinanzi quel che è giusto o è sbagliato nelle passioni che tumultuano nel cuore umano e lo spingono ad agire, affinché, laddove per gli uomini comuni sembra che dominino solo oscurità, caso e confusione, si riveli per lui il reale effettuarsi di quel che è in sé e per sé razionale e reale. Quindi il poeta drammatico non deve accontentarsi di una visione meramente indeterminata di quel che si agita nella profondità dell'animo, né deve solo fissare unilateralmente un qualsiasi esclusivo stato d'animo e una limitata parzialità nel modo di sentire e di vedere il mondo, ma ha necessità della piú grande apertura e della piú comprensiva vastità di spirito. Infatti le potenze spirituali che nell'epos mitologico sono solo distinte e divengono meno determinate nel loro *significato* grazie alla molteplice individualizzazione *reale*, nel dramma si presentano, secondo il loro contenuto sostanziale semplice, *reciprocamente* opposte come pathos di individui, per cui il dramma è la soluzione dell'unilateralità di queste potenze che divengono autonome negli individui; e questo, sia che si tratti di una opposizione ostile, come nella tragedia, sia che essi mostrino di dissolversi immediatamente in loro stessi come nella commedia.

b) *L'opera d'arte drammatica*

Per ciò che, *in secondo luogo*, riguarda il dramma come opera d'arte concreta, i punti principali che voglio qui sottolineare sono in breve i seguenti:

in primo luogo, l'unità di esso nella sua differenza dall'epos e dalla poesia lirica;

in secondo luogo, il genere di articolazione e svolgimento;

in terzo luogo, il lato esteriore della dizione, del dialogo e della metrica.

α) La prima cosa e la piú generale che si può stabilire intorno all'*unità* del dramma si lega all'osservazione che ho già fatto prima: cioè che la poesia drammatica di fronte all'epos debba piú rigorosamente concentrarsi in sé. Infatti, sebbene anche l'epos abbia come punto di unità un avvenimento individuale, questo evento si svolge tuttavia sul terreno variamente esteso di un'ampia realtà popolare e può spezzarsi in molti episodi e nella loro autonomia oggettiva. La medesima parvenza di una connessione soltanto debole era concessa da alcuni generi lirici per il motivo opposto. Ora, nel dramma da un lato viene meno, come abbiamo visto, quella base epica, e dall'altro gli individui non si esprimono in singolarità semplicemente lirica, ma mediante i contrasti dei loro caratteri e dei loro fini entrano cosí rilevantemente in rapporti reciproci, che proprio questa relazione individuale costituisce il terreno della loro esistenza drammatica: e appunto da ciò scaturisce la necessità di una piú salda conchiusione dell'intera opera. Questa coesione piú stretta è di natura sia oggettiva che soggettiva: oggettiva, dal punto di vista del contenuto concreto dei fini che gli individui portano ad effetto lottando; soggettiva, per il fatto che questo contenuto in sé sostanziale appare nel drammatico come passione di caratteri particolari, cosicché il buon esito o il fallimento, la felicità o l'infelicità, la vittoria o la sconfitta riguardano essenzialmente gli individui stessi nel loro fine.

Come leggi piú precise si possono indicare i noti pre-

cetti riguardanti la cosiddetta unità di luogo, di tempo e di azione.

αα Il mantenere lo stesso luogo delimitato per l'azione determinata rientra in quelle regole rigide che i francesi particolarmente hanno tratto dalle tragedie antiche e dalle osservazioni di Aristotele. Questi però dice soltanto (*Poetica*, cap. 5), a proposito della tragedia, che la durata della sua azione non oltrepassa per lo piú quella di un giorno, ma non parla affatto di unità di luogo, e neanche gli antichi poeti hanno seguito quest'ultima regola nel senso stretto dei francesi; per es., nelle *Eumenidi* di Eschilo e nell'*Aiace* di Sofocle la scena cambia. Ancor meno la poesia drammatica moderna può sottomettersi ad una astratta identità di luogo, se essa vuol rappresentare una ricchezza di collisioni, di caratteri, di personaggi episodici e di avvenimenti inframmezzati, in generale una azione la cui interna pienezza ha bisogno anche di una estensione esterna. La poesia moderna, nella misura in cui essa fa le sue composizioni secondo il tipo romantico che in generale può essere nell'esterno piú vario ed arbitrario, s'è perciò liberata da questa esigenza. Ma l'azione, se è veramente concentrata su pochi grandi motivi, in modo da poter essere semplice, anche dal lato esterno, non ha bisogno di molti mutamenti di scena; e fa bene. Infatti, per quanto falso possa essere quel precetto semplicemente convenzionale, vi è in esso per lo meno implicita la giusta idea, che il continuo girovagare ingiustificato da un luogo ad un altro deve apparire egualmente inammissibile. Infatti per un lato la concentrazione drammatica dell'azione deve affermarsi anche sotto questo riguardo esterno — a differenza dell'epos, che nello spazio può abbandonarsi ai piú agevoli e vari mutamenti — e dall'altro il dramma non è composto solo per la rappresentazione interna, come l'epos, ma anche per l'intuizione

immediata. Nella nostra fantasia possiamo facilmente spostarci da un luogo ad un altro; ma nella intuizione reale non si devono concedere all'immaginazione troppe cose che contraddicano all'intuizione sensibile. P. es., Shakespeare, nelle cui tragedie e commedie la scena cambia spessissimo, erigeva dei pali su cui attaccava dei cartelli indicanti in che luogo avveniva la scena. Ma questo è solo un espediente misero e rimane sempre una dispersione. Perciò l'unità di luogo si raccomanda per lo meno come per sé intelligibile e comoda, in quanto cosí si evitano tutte le oscurità. Certo, però, la fantasia può permettersi molte cose che sono contro l'intuizione e la verosomiglianza semplicemente empiriche, per cui il comportamento piú appropriato consisterà sempre nel battere a tale proposito una felice via di mezzo, cioè non violare il diritto della realtà ma neanche pretendere una sua troppo minuziosa osservanza.

ββ) La stessa cosa vale interamente per l'unità di *tempo*. Infatti nella rappresentazione si possono per sé abbracciare, senza alcuna difficoltà, grandi intervalli di tempo, ma nell'intuizione sensibile alcuni anni non si possono saltare cosí rapidamente. Perciò, se l'azione è semplice rispetto a tutto il suo contenuto e ai suoi conflitti, la cosa migliore sarà il concentrare in modo semplice anche il tempo della sua lotta fino alla soluzione. Se invece essa ha bisogno di ricchi caratteri le cui fasi di sviluppo richiedono numerose situazioni dispiegantisi nel tempo, l'unità formale di una durata pur sempre relativa e del tutto convenzionale diviene in sé e per sé impossibile; e volere tener lontana una manifestazione di tal genere dal regno della poesia drammatica soltanto perché urta contro quella fissata unità di tempo, non significherebbe altro che erigere la prosa della realtà sensibile a giudice ultimo della verità della poesia. Ma meno di tutto deve es-

sere dato credito alla semplice verosimiglianza empirica, secondo cui come spettatori potremmo vedere in poche ore svolgersi dinanzi a noi sensibilmente solo un'azione di breve durata. Infatti, ogni qualvolta il poeta ha cercato di adattarsi il piú possibile a questa regola, sono sorte per altri aspetti e quasi inevitabilmente le peggiori inverosimiglianze.

γγ) La legge veramente inviolabile è invece l'unità di *azione*. Ma poiché stabilire in che cosa propriamente consista questa unità può dare luogo a molte controversie, voglio precisare meglio il senso di tale unità. Ogni azione in generale deve avere un fine *determinato* che essa porta ad effetto, poiché con l'agire l'uomo entra attivamente nella realtà concreta, in cui anche quel che è piú generale prende subito corpo e si limita ad apparenza particolare. Per questo lato, dunque, l'unità andrebbe cercata nella realizzazione di un fine in se stesso determinato e concretamente portato a realizzazione sotto circostanze e rapporti particolari. Ma, come abbiamo visto, le circostanze dell'agire drammatico sono di tal genere che il fine individuale viene ostacolato da altri individui per il fatto che gli si contrappone un fine opposto che in eguale misura cerca di raggiungere esistenza, cosicché si viene, in questa contrapposizione, a conflitti reciproci e al loro intrecciarsi. L'azione drammatica perciò si basa essenzialmente su un agire che porta a *collisioni*, e la vera unità può avere il proprio fondamento solo in quel movimento totale, per cui la collisione sorge, secondo la determinatezza delle circostanze, dei caratteri e dei fini particolari, in conformità ai fini ed ai caratteri, ed al contempo elimina la loro contraddizione. E questa soluzione deve essere, come l'azione stessa, soggettiva ed oggettiva. Infatti da un lato la lotta dei *fini* contrapponentisi trova il suo appianamento, dall'altro

gli *individui* hanno piú o meno trasferito tutto il loro volere ed essere nell'impresa che tendono a portare a termine, cosicché il successo o l'insuccesso di questa, l'effettuazione piena o limitata, la sconfitta inevitabile o l'unione amichevole determinano, con intenzioni apparentemente opposte, anche la sorte dell'individuo, nella misura in cui questo si è intimamente legato con ciò che era spinto ad effettuare. Un vero termine perciò può essere raggiunto solo quando il fine e l'interesse dell'azione, intorno a cui verte il tutto, sono identici con gli individui ed assolutamente ad essi legati. A seconda, ora, che la differenza e l'opposizione dei caratteri drammatici in azione siano semplici oppure si ramifichino in episodi, personaggi ed azioni secondarie, l'unità può essere a sua volta piú stretta o piú labile. La commedia, p. es., con i suoi complicatissimi intrighi, non ha bisogno di avere una unità cosí salda la quale nella maggior parte dei casi è motivata con semplicità piú grandiosa. Ma la tragedia romantica, anche a questo riguardo, è piú varia ed ha una unità meno stretta di quella antica. Anche qui però la relazione degli episodi e dei personaggi secondari deve restare riconoscibile, ed insieme con la conclusione deve essere chiuso e compiuto, secondo la cosa stessa, anche il tutto. Cosí, p. es., in *Romeo e Giulietta* l'ostilità delle famiglie, che si situa al di fuori degli amanti e del loro fine e destino, è, sí, il terreno dell'azione, ma non il punto che propriamente interessa, e alla sua conclusione Shakespeare dedica alla fine una attenzione che, se pur minore, è tuttavia necessaria. Egualmente in *Amleto*, il destino del regno danese rimane solo un interesse subordinato, e tuttavia appare preso in considerazione con l'intervento di Fortebraccio, acquistando cosí una conclusione soddisfacente.

Nella fine determinata che scioglie le collisioni può

ora esser data, certo, la possibilità di nuovi interessi e conflitti, ma *quella* collisione di cui si tratta deve trovare la sua soluzione nell'opera per sé conchiusa. Di tale natura sono, p. es., le tre tragedie di Sofocle ispirate al ciclo tebano. La prima contiene la rivelazione di Edipo come uccisore di Laio, la seconda la sua morte pacificata nel bosco delle Eumenidi, la terza il destino di Antigone, e tuttavia ognuna di queste tre tragedie è indipendentemente dalle altre un tutto in sé autonomo.

β) Per ciò che riguarda, *in secondo luogo*, lo *svolgimento* concreto dell'opera d'arte drammatica, abbiamo da mettere in rilievo principalmente tre punti secondo cui il dramma si differenzia dall'epos e dal canto lirico: e cioè l'ambito, il modo di procedere e la ripartizione in scene ed atti.

αα) Che un dramma non debba avere la stessa estensione necessaria all'epopea vera e propria, questo lo abbiamo già visto. Perciò, avendo già accennato che viene meno la condizione del mondo descritta nell'epos secondo la sua totalità e che in primo piano compare la piú semplice collisione, la quale fornisce il contenuto drammatico essenziale, voglio solo indicare ancora l'altro motivo per cui nel dramma da un lato la maggior parte di ciò che il poeta epico deve senza alcuna fretta descrivere per l'intuizione resta affidata all'esecuzione reale, mentre dall'altro il lato principale è costituito non dall'agire reale, ma dalla esposizione della passione interna. Ma l'interno, di contro all'ampiezza dell'apparenza reale, si concentra in semplici sentimenti, sentenze, risoluzioni ecc., e, a differenza della esteriorità reciproca degli avvenimenti epici e del passato temporale, fa valere anche a questo riguardo il principio di una concentrazione lirica e del sorgere ed esprimersi attuale di sentimenti e rappresentazioni. Però la poesia drammatica non si accontenta

solo dell'esposizione di un'*unica* situazione, ma manifesta il lato non sensibile dell'animo e dello spirito al contempo come agente e come una totalità di condizioni e di fini di caratteri diversi che esternano nel loro insieme ciò che rispetto al loro agire si svolge nel loro interno, cosicché in confronto con la poesia lirica il dramma si dispiega e si conchiude in un ambito di ben maggiore portata. In generale il rapporto può venire cosí determinato, che la poesia drammatica sta all'incirca nel mezzo fra l'estensione della epopea e la concentrazione della lirica.

ββ) Piú importante di questo aspetto riguardante la misura esterna è, *in secondo luogo* e di contro allo svolgimento dell'epos, il genere di *progressione drammatica*. Come abbiamo visto, la forma di soggettività epica richiede un calmo procedere descrittivo che può poi arrivare fino ad acuirsi in ostacoli reali. Potrebbe ora apparire ad un primo sguardo che la poesia drammatica, in quanto nella sua manifestazione si contrappongono all'*unico* fine e carattere altri fini ed altri caratteri, debba a maggior ragione prendere a suo principio questa remora e questi ostacoli. Ma le cose stanno proprio all'opposto. Il corso propriamente drammatico è dato dal *progredire* continuo verso la catastrofe finale. Ciò si spiega semplicemente con il fatto che il punto cardine è costituito dalla *collisione*. Da una parte, quindi, tutto tende alla esplosione di questo conflitto, ma dall'altra proprio la discordia e la contraddizione di contrastanti disposizioni d'animo, fine ed attività, hanno comunque bisogno di una soluzione e vengono spinti a questo risultato. Con ciò non si vuol dire però che il semplice procedere in fretta sia già, in sé e per sé, bellezza drammatica; al contrario, anche il poeta drammatico deve prendersi cura di fare configurare ogni situazione per sé con tutti i motivi in essa contenuti. Ma scene episodiche che, senza portare avanti l'azione, si li-

mitano ad ostacolare lo svolgimento, sono contrarie al carattere del dramma.

γγ) Infine, la ripartizione del corso dell'opera drammatica avviene nel modo piú naturale attraverso i momenti principali che sono fondati sul concetto stesso di movimento drammatico. In relazione a ciò, Aristotele già dice (*Poetica*, cap. 7) che un tutto è ciò che ha un inizio, un centro ed una fine: inizio è quel che, esso stesso necessario, non è ad opera di altri, ma è ciò da cui l'altro è e si origina; la fine è l'opposto, che sorge necessariamente o per lo meno in massima parte ad opera di altro, ma non ha nessun seguito; e il centro è ciò che nasce da altro, ma da cui a sua volta si origina altro. Ora, nella realtà empirica ogni azione ha, certo, numerosi presupposti, cosicché si può determinare difficilmente in che punto si trovi l'inizio vero e proprio; ma, poggiando l'azione drammatica essenzialmente su una collisione determinata, il punto di partenza adeguato risiederà in *quella* situazione da cui quel conflitto, anche se non è ancora esploso, dovrà tuttavia svilupparsi nel corso successivo. Invece la fine sarà raggiunta solo quando si è portata ad effetto per ogni riguardo la soluzione del contrasto e della complicazione. Nel mezzo fra questo inizio e questa fine si colloca la lotta dei fini ed il contrasto dei caratteri venuti a collisione. Questi diversi membri in quanto momenti dell'azione sono ora nel drammatico essi stessi azioni, per cui è del tutto adeguata la loro denominazione di *atti*. Ora essi talvolta si chiamano pause, e si racconta che un principe, o che avesse fretta o che volesse essere distratto senza interruzione, rimproverò in teatro al suo ciambellano che ci fosse ancora una pausa. Rispetto al *numero*, ogni dramma possiede molto appropriatamente *tre* di questi atti, di cui il *primo* espone la comparsa della collisione che nel *secondo* presenta in modo vivo come urto

degli interessi, come differenza, lotta e intreccio, finché alla fine, giunta nel *terzo* al culmine della contraddizione, ha la necessaria soluzione. Rispetto a questa articolazione naturale gli antichi, in cui le suddivisioni del dramma rimasero in generale piú indeterminate, possiedono qualcosa di analogo nelle trilogie di Eschilo, in cui ogni parte però si completa in un tutto per sé conchiuso. Fra i moderni sono principalmente gli spagnoli a seguire la ripartizione in tre atti, mentre gli inglesi, i francesi e i tedeschi usano per lo piú la divisione in *cinque* atti, dove l'esposizione si trova nel primo atto, mentre i tre atti centrali portano ad effetto le diverse azioni, reazioni, intrecci e lotte delle parti in contrasto e solo nel quinto atto la collisione perviene a completa conclusione.

γ) L'ultima cosa di cui dobbiamo ancora parlare riguarda i *mezzi esterni*, il cui uso si dischiude alla poesia drammatica nella misura in cui essa senza giungere ancora alla reale esecuzione scenica, rimane nel regno suo proprio. Essi si limitano al genere specifico della dizione in generale drammaticamente efficace, al suo differenziarsi in monologhi, dialoghi ecc. ed infine alla metrica. Infatti nel dramma, come ho accennato già piú volte, il lato principale non è l'agire reale, ma l'esposizione dello spirito interno dell'azione sia nei riguardi dei caratteri in azione, delle loro passioni, del loro pathos, della loro decisione, del reciproco influenzarsi e mediarsi, sia nei confronti della natura universale dell'azione nella sua lotta e nel suo destino. Questo spirito interno, nella misura in cui viene configurato dalla poesia in quanto poesia, trova quindi un'espressione adeguata soprattutto nella parola poetica quale piú spirituale estrinsecazione dei sentimenti e delle rappresentazioni.

αα) Ma come il dramma riunisce in sé il principio dell'epos e della lirica, cosí anche la dizione drammatica

deve recare in sé e porre in rilievo sia elementi lirici che elementi epici. Il lato *lirico*, specialmente nel dramma moderno, si trova in generale là dove la soggettività si svolge in se stessa e nel suo fare e nelle sue decisioni vuol mantenere il sentimento consapevole della propria interiorità. Ma l'effusione del proprio cuore, se deve restare drammatica, non deve semplicemente occuparsi di sentimenti, ricordi e considerazioni rivolti in ogni senso, ma deve mantenersi in costante relazione con l'azione ed avere a risultato e accompagnare i momenti diversi di questa. Di fronte a tale pathos soggettivo, l'*oggettivamente* patetico come elemento epico riguarda soprattutto lo sviluppo, in gran parte volto in direzione dello spettatore, del sostanziale dei rapporti, dei fini e dei caratteri. A sua volta, anche questo lato può assumere parzialmente un tono lirico, e resta drammatico solo in quanto non si stacca per sé autonomamente dal procedere dell'azione e dalla relazione con essa. Inoltre, come secondo residuo della poesia epica, possono essere inframmezzati racconti, descrizioni di battaglie e cosí via; ma anch'essi devono nel dramma per un lato risultare in generale piú sintetici e mossi, per l'altro mostrarsi anche dal canto loro necessari al procedere stesso dell'azione. Il *drammatico* vero e proprio, infine, è l'espressione degli individui nella lotta dei loro interessi e nel contrasto dei loro caratteri e delle loro passioni. Qui i due primi elementi possono compenetrarsi in una loro mediazione veramente drammatica, ed a ciò si aggiunge ancora il lato dell'accadere esterno, che la parola accoglie egualmente in sé: cosí come, p. es., l'ingresso e l'uscita dei personaggi vengono per lo piú annunziati prima ed anche del loro comportamento esterno è fatto cenno spesso da altri individui. Una differenza fondamentale sotto tutti questi riguardi, è ora quella che vi è fra la espressione cosiddetta

naturale e un linguaggio teatrale convenzionale con la sua retorica. Diderot, Lessing, e anche Goethe e Schiller nella loro gioventú, si sono serviti, nell'epoca moderna, principalmente di una naturalità reale: Lessing appoggiandosi alla sua grande cultura e con finezza di osservazioni, Schiller e Goethe con la preferenza accordata alla vitalità immediata di una forza rude e disadorna. Che gli uomini potessero parlare fra di loro come avviene nelle tragedie e nelle commedie greche ma soprattutto in quelle francesi — e in quest'ultimo caso l'osservazione è giustificata — ciò fu considerato come innaturale. Eppure questo genere di naturalezza può a sua volta e per un altro aspetto, quando sovrabbondino tratti meramente reali, facilmente cadere nell'arido e nel prosaico, e ciò nella misura in cui i caratteri non sviluppano la sostanza del loro animo e della loro azione, ma portano ad estrinsecazione solo ciò che essi sentono nella vitalità del tutto immediata della loro individualità, senza avere una coscienza piú alta di sé e dei loro rapporti. Quanto piú naturali gli individui restano a tale riguardo, tanto piú divengono prosaici. Le persone naturali, infatti, si comportano nelle conversazioni e nelle discussioni prevalentemente come personaggi semplicemente *singoli*, che, quando devono essere descritti secondo la loro particolarità immediata, non sono in grado di presentarsi nella loro figura sostanziale. E a questo riguardo la grossolanità e la cortesia in relazione all'essenza della cosa di cui si tratta, si riducono alla fin fine a due cose che sono analoghe. Infatti se la grossolanità nasce dalla personalità particolare che si abbandona alle ispirazioni immediate di una disposizione d'animo e di un modo di sentire ineducati, la cortesia invece si rivolge solo a quel che vi è di astrattamente universale e formale nel rispetto, nel riconoscimento della personalità, nell'amore, nella lode ecc.,

senza che con ciò si esprima un qualcosa di oggettivo e ricco di contenuto. Fra questa universalità semplicemente formale e quella estrinsecazione naturale di rozze particolarità si colloca il vero universale, che non resta né formale né senza individualità, ma trova il suo doppio adempimento nella determinatezza del carattere e nell'oggettività delle disposizioni d'animo e dei fini. Quel che è autenticamente poetico consisterà perciò nell'elevare il caratteristico e individuale della realtà immediata all'elemento purificante dell'universalità e nel far mediare l'uno con l'altro i due lati. In tal caso anche nei riguardi della dizione noi sentiamo che, pur senza abbandonare il terreno della realtà e dei suoi veri tratti, ci troviamo tuttavia in un'altra sfera, cioè nell'ambito ideale dell'arte. Di tal genere è la lingua della poesia drammatica greca, quella posteriore di Goethe, in parte anche quella di Schiller e a modo suo pure quella di Shakespeare, sebbene questi dovesse rimettere qui e lí una parte del discorso al dono inventivo dell'attore, in conformità alla condizione in cui era allora il teatro.

ββ) *In secondo luogo*, l'estrinsecazione drammatica si suddivide in effusione di canti corali, monologhi e dialoghi. La differenza fra coro e dialogo è stata elaborata, come è noto, soprattutto dal dramma antico, mentre essa viene meno in quello moderno, giacché quel che presso gli antichi ci veniva comunicato dal coro, viene ora di preferenza posto in bocca ai personaggi stessi. Infatti il *coro*, di contro ai caratteri individuali e al loro conflitto esterno ed interno, esprime i sentimenti e le disposizioni d'animo generali in modo ora rivolto verso la sostanzialità dell'espressione epica, ora verso lo slancio lirico. Nei *monologhi* invece è l'interno singolo che si fa per se stesso oggettivo in una situazione determinata dell'azione. Perciò essi hanno il loro posto autenticamente dramma-

tico particolarmente in quei momenti in cui l'animo si raccoglie in sé in semplicità dagli eventi precedenti, si dà ragione della propria differenza verso gli altri o del proprio dissidio, oppure prende partito deciso su propositi da lungo tempo maturati o sorti improvvisamente. La forma compiutamente drammatica è però, *in terzo luogo*, il *dialogo*. Infatti soltanto in esso, gli individui in azione possono esprimere gli *uni* contro gli *altri* il loro carattere ed il loro fine rispetto sia alla loro particolarità che al lato sostanziale del loro pathos, possono entrare in lotta e quindi portare avanti l'azione con movimento reale. Nel dialogo ora si può a sua volta distinguere parimenti l'espressione di un pathos *soggettivo* e di un pathos *oggettivo*. Il primo appartiene per lo piú all'accidentale passione particolare, sia che essa rimanga in sé contratta, esprimendosi solo per aforismi, sia che sia in grado di prorompere fuori di sé e completamente esplicarsi. Questo genere di pathos è usato particolarmente da quei poeti che vogliono mettere in moto con scene commoventi il sentimento soggettivo. Ma per quanto essi qui descrivano sofferenze personali e passioni selvagge, oppure l'inconciliato dissidio interno dell'anima, l'animo veramente umano ne viene tuttavia meno mosso di quanto non lo sia da un pathos in cui al contempo si svolga un contenuto oggettivo. Per questo, p. es., nell'insieme fanno minore impressione le composizioni piú antiche di Goethe, per quanto il loro argomento sia in se stesso profondo e le scene siano dialogate in modo cosí naturale. Egualmente, le esplosioni di dilacerazioni inconciliate e di ira sfrenata colpiscono il sano senso comune solo in esigua misura; e l'orrendo, in particolare, raffredda piú che non infiammi. E non giova niente al poeta descrivere le passioni in modo cosí commovente; il cuore si sente soltanto lacerato, e ci si volge altrove. Infatti vi manca il positivo, la conciliazio-

ne, che non deve mai essere assente nell'arte. Gli antichi invece, nelle loro tragedie, operavano soprattutto attraverso il lato oggettivo del pathos, a cui al contempo non manca neppure, nella misura in cui l'antichità lo richiede, l'individualità umana. Anche i drammi di Schiller posseggono questo pathos di un animo grande, un pathos che penetra profondamente ed ovunque si mostra e si esprime come base dell'azione. A questa circostanza in particolare va attribuita l'efficacia durevole che le tragedie di Schiller conservano ancora oggi, principalmente sulla scena. Infatti ciò che produce un effetto drammatico universale, durevole, profondo, è solo il sostanziale dell'azione: come contenuto determinato l'etico, come lato formale la grandezza dello spirito e del carattere, nella quale è ancora Shakespeare a spiccare.

γγ) Per quel che infine riguarda la *metrica*, voglio aggiungere solo poche osservazioni. Al metro drammatico conviene una via di mezzo fra il calmo ed uniforme scorrere dell'esametro e la misura sillabica piú rotta e frazionata della lirica. A questo proposito si raccomanda su tutti il metro giambico. Esso infatti, col suo ritmo progressivo che può divenire piú impetuoso ed accelerato con l'anapesto e piú lento con lo spondeo, accompagna nel modo piú appropriato il progredire dell'azione, ed in particolare il senario possiede un dignitoso tono di nobile passione contenuta. Fra i moderni gli spagnoli si servono invece del calmo procedere del trocheo di quattro piedi, che, sia con i numerosi intrecci di rime e con le assonanze, sia quando è senza rima, si mostra altamente adatto per la fantasia esuberante di immagini e per le esposizioni intellettualmente sottili le quali piú che favorire l'azione la ritardano; ed essi inoltre, per i giochi veri e propri di una lirica ingegnosità, vi mescolano sonetti, ottave ecc. Parimenti l'alessandrino francese con-

corda con la correttezza formale e la retorica declamatoria di passioni ora piú ora meno misurate, alla cui espressione convenzionale il dramma francese si è premurato di dare un'artificiosa elaborazione. Invece i piú realistici inglesi, che anche noi tedeschi abbiamo seguito nell'epoca moderna, hanno mantenuto il giambo, che già Aristotele indica come μάλιστα λεκτικὸν τῶν μέτρων (*Poetica*, cap. 4), trattandolo però non come trimetro ma, secondo un carattere meno patetico, con molta libertà.

c) *Rapporto dell'opera d'arte drammatica con il pubblico*

I pregi o i difetti della dizione e della metrica, sebbene abbiano importanza anche nella poesia epica ed in quella lirica, hanno però un effetto piú decisivo nelle opere drammatiche, per il fatto che noi abbiamo qui a che fare con disposizioni d'animo, caratteri ed azioni che devono presentarsi a noi nella loro vivente realtà. Una commedia di Calderón, p. es., con tutto il suo ingegnoso gioco di immagini che troviamo nella sua dizione ora intellettualmente acuta, ora ampollosa, e con il mutare dei suoi numerosi metri lirici, già a causa di questi modi di esprimersi potrebbe difficilmente provocare in noi una partecipazione generale. Grazie a questa vicinanza e presenza sensibile, gli altri lati sia del contenuto che della forma drammatica hanno parimenti un rapporto ben piú diretto con il pubblico a cui sono indirizzati. Anche a tale proposito voglio ancora fare alcune rapide osservazioni. Opere scientifiche e componimenti lirici o epici, o hanno in un certo senso un pubblico specializzato, oppure hanno un destinatario indifferente e casuale. Se ad uno non piace un libro, può metterlo da parte cosí come si

passa senza fermarsi di fronte ad un quadro o ad una statua che non ci attira, e all'autore resta sempre piú o meno la possibilità di dire che la sua opera non è stata scritta o creata per questo o quello. Diversamente vanno le cose con le produzioni drammatiche. Qui infatti è presente un pubblico determinato, per cui l'opera deve essere scritta, e il poeta è in obbligo verso di esso. Infatti esso ha il diritto di approvare o disapprovare, giacché gli viene presentato come un insieme attuale un'opera che esso deve godere con viva partecipazione in questo luogo e in questo momento determinato. Un tale pubblico, ora, che si riunisce collettivamente per giudicare, è sommamente misto; è diverso per cultura, interessi, abitudini di gusto, tendenze ecc., cosicché talvolta, e per piacere completamente, può addirittura rendersi necessario un talento del brutto e una certa improntitudine nei confronti delle pure esigenze di un'arte autentica. Certo anche al poeta drammatico resta la scappatoia di disprezzare il pubblico, ma in tal modo egli manca sempre al suo fine nei confronti della sua piú peculiare efficacia. Specialmente presso di noi tedeschi questa alterigia nei confronti del pubblico è venuta di moda fin dai tempi di Tieck. L'autore tedesco vuole esprimersi secondo la sua individualità particolare, e non già rendere bene accetta all'uditore o allo spettatore la sua creazione. Al contrario, nella sua caparbietà tedesca ognuno deve avere qualcosa di diverso dagli altri, per mostrarsi originale. Cosí, p. es., Tieck e i signori Schlegel, che con la loro ironia intenzionale non hanno saputo impadronirsi dell'animo e dello spirito della loro nazione e della loro epoca, hanno attaccato principalmente Schiller, denigrandolo perché aveva trovato il tono giusto per noi tedeschi ed era divenuto popolarissimo. I nostri vicini, i francesi, fanno invece il contrario; essi scrivono per l'effetto immediato ed hanno

sempre gli occhi fissi sul pubblico, che dal canto suo è e può essere per l'autore un critico acuto e poco indulgente, giacché in Francia si è stabilizzato un determinato gusto artistico, mentre da noi regna un'anarchia in cui ognuno giudica, approva o condanna come gli pare e piace, secondo il capriccio o secondo l'accidentalità del suo individuale modo di vedere e di sentire e della sua individuale disposizione.

Ma essendo implicita nella natura propria all'opera drammatica la determinazione di possedere in lei stessa quella validità che le procura poi anche presso il popolo un'accoglienza favorevole, prima di tutto il poeta drammatico si deve sottomettere alle esigenze che indipendentemente da altre accidentali tendenze e circostanze dell'epoca possono assicurare in modo conforme all'arte questo necessario successo. A questo riguardo voglio richiamare l'attenzione solo sui punti piú generali.

α) *In primo luogo*, i fini che vengono a conflitto e portano a soluzione la loro lotta nell'azione drammatica devono avere a base un interesse universalmente umano o almeno un pathos che sia un pathos valido e sostanziale presso il popolo per cui il poeta produce. Ma qui quel che è universalmente umano e quel che è specificamente nazionale possono risultare molto lontani fra di loro nei riguardi del sostanziale delle collisioni. Opere, che per un popolo si trovano al culmine dell'arte e dello sviluppo drammatico, possono perciò non essere affatto gustate da un'altra epoca e da un'altra nazione. Per es., della lirica indiana molte cose ci appaiono ancora oggi graziosissime, delicate e dotate di attraente dolcezza, senza che vi avvertiamo una differenza scostante; invece la collisione intorno a cui si volge l'azione nel *Sakuntala*, cioè l'irato anatema con cui il bramino colpisce Sakuntala la quale, non avendolo visto, non gli tributa rispetto, può

sembrarci solo assurda; cosicché, nonostante tutti gli altri meriti di questo mirabile e grazioso poema, noi non possiamo trovare nessun interesse per il centro essenziale dell'azione. Lo stesso dicasi per il modo con cui gli spagnoli trattano in piú punti il motivo dell'onore personale, con una consequenzialità ed acutezza astratta la cui crudeltà offende molto profondamente la nostra rappresentazione ed il nostro sentimento. Cosí mi ricordo, p. es., del tentativo di portare sulle scene una delle opere di Calderón meno conosciute fra di noi, *Vendetta segreta per un affronto segreto*, tentativo che fallí interamente solo per questa ragione. Un'altra tragedia, a sua volta, che presenta nello stesso ambito un conflitto tuttavia umanamente piú profondo, *Il medico del proprio onore*, con alcune modificazioni ha avuto piú successo che non il *Principe costante* a cui d'altronde è di ostacolo il suo rigido e astratto principio cattolico. Nel senso opposto, le tragedie e le commedie di Shakespeare si sono invece fatte un pubblico sempre piú grande, perché in esse, nonostante ogni diversità di nazionalità, quel che è universalmente umano è tanto prevalente, che Shakespeare non ha trovato buona accoglienza solo colà dove le convenzioni artistiche nazionali sono a loro volta cosí ristrette e di natura cosí specifica da escludere assolutamente o almeno da essere di ostacolo anche al godimento di tali opere. Il medesimo favore dei drammi di Shakespeare lo incontrerebbero anche i tragici antichi, se noi, a parte le mutate abitudini nei confronti della rappresentazione scenica e a parte anche alcuni lati delle concezioni nazionali, non richiedessimo una piú soggettiva profondità dell'interiorità ed ampiezza della caratteristica particolare. Ma gli *argomenti* antichi non perderanno in nessuna epoca la loro efficacia. In generale perciò si può dire che un'opera drammatica, quan-

to piú, invece di trattare interessi sostanzialmente umani, sceglie a contenuto caratteri e passioni del tutto specifici, condizionati solo da determinate tendenze nazionali di un'epoca, tanto piú sarà caduca, nonostante ogni altro merito.

β) Ma, *in secondo luogo*, questi fini e queste azioni universalmente umane devono essere poeticamente individualizzati a vivente realtà. Infatti l'opera drammatica non solo deve parlare ad un sentire vivo, che certamente nel pubblico non deve mancare, ma essa deve anche esistere in se stessa come una realtà vivente di situazioni, condizioni, caratteri ed azioni.

αα) Di ciò che a questo riguardo interessa il lato dell'ambientazione locale, dei costumi, delle usanze e altre esteriorità entro l'azione che si svolge dinanzi ai nostri occhi, ho già parlato piú estesamente in un altro punto (cfr. pp. 347-369). L'individualizzazione drammatica deve qui o essere cosí completamente poetica, viva e interessante, da farci dimenticare quel che è estraneo e farci sentire trascinati da questa vitalità stessa a provare interesse per essa, oppure può esserle lecito di affermarsi solo come forma esterna che viene vinta dallo spirituale ed universale che in essa giacciono.

ββ) Piú importante di questi lati esterni è la vitalità dei *caratteri*, che non devono essere solo interessi personificati, come ad es. fin troppo spesso avviene nei nostri poeti drammatici contemporanei. Simili astrazioni di passioni e fini determinati restano assolutamente senza efficacia; anche una individualizzazione superficiale non basta in alcun modo, perché in tal caso contenuto e forma restano reciprocamente estranei a guisa di figure allegoriche. Nessun compenso a questa insufficienza può essere offerto da profondi sentimenti e pensieri, da grandi disposizioni d'animo e da alte parole. Invece l'in-

dividuo drammatico deve essere in se stesso interamente vivo, deve essere una totalità compiuta, la cui disposizione d'animo ed il cui carattere concordano con il suo fine ed il suo agire. Qui la cosa principale non è costituita dalla mera ampiezza di tratti di carattere particolari, ma dalla individualità compenetrante che riunisce tutto nell'unità che essa stessa è e palesa questa individualità, nel discorso e nell'agire, come l'unica ed identica fonte da cui scaturisce ogni parola particolare, ogni singolo tratto della disposizione d'animo, ogni atto o modo del comportamento. Una semplice combinazione di qualità e modi di agire diversi, se pur disposti in un tutto, non dà ancora un carattere vivente, che presuppone invece da parte del poeta stesso una viva opera di creazione fantastica. Tali sono, p. es., gli individui delle tragedie di Sofocle, sebbene non posseggano la stessa ricchezza di tratti particolari con cui si presentano gli eroi epici di Omero. Fra i moderni soprattutto Shakespeare e Goethe sono quelli che hanno creato i caratteri piú ricchi di vita, mentre i francesi, specialmente nella loro prima poesia drammatica, si sono mostrati soddisfatti piú di rappresentanti formali ed astratti di specie e passioni generali che non di individui veramente vivi.

γγ) *In terzo luogo*, però, con questa vitalità dei caratteri la questione non è affatto esaurita. P. es., l'*Ifigenia* e il *Torquato Tasso* di Goethe sono entrambi eccellenti per questo aspetto, e tuttavia, presi nel senso piú proprio, non hanno vita e movimento drammatico. Cosí già Schiller dice dell'*Ifigenia* che in essa l'etico che si svolge entro il cuore, la disposizione d'animo, è resa azione e ci è messa quasi sotto gli occhi. Ed in effetti la descrizione e l'espressione del mondo interno di caratteri differenti in situazioni determinate non ba-

stano ancora, ma la loro collisione intorno a *fini* deve venire in primo piano e spingersi e premere in avanti. Schiller perciò riscontra nell'*Ifigenia* un procedere troppo calmo, un indugiare troppo grande, cosicché egli addirittura afferma che tale opera, non appena la si confronta col concetto rigoroso di tragedia, trapassa palesemente nel campo etico. Infatti quel che drammaticamente opera è l'azione come azione e non già l'esposizione del carattere come tale, piú indipendente dal fine determinato e dalla sua effettuazione. Nell'epos l'ampiezza e la multilateralità del carattere, delle circostanze, degli eventi e dei vari casi devono conquistarsi il loro giusto posto; nel dramma invece opera nel modo piú completo la concentrazione nella collisione determinata e nella lotta di questa. In questo senso Aristotele ha ragione quando afferma (*Poetica*, cap. 6) che per l'azione nella tragedia vi sono due fonti (αἴτια δύο), la disposizione d'animo e il carattere (διάνοια καί ἦθος), ma che la cosa principale è il fine (τέλος,) e che gli individui non agiscono per manifestare i loro caratteri, bensí questi sono delle occasioni per il manifestarsi dell'azione.

γ) Un ultimo lato che a questo punto può ancora venir preso in considerazione, riguarda il rapporto del *poeta* drammatico con il pubblico. La poesia epica nella sua autentica originarietà richiede che il poeta si elimini come soggetto dinanzi alla sua opera oggettivamente esistente e ci dia solo la cosa stessa; il cantore lirico esprime invece il proprio animo e la sua soggettiva concezione del mondo.

αα) Ora, poiché il dramma ci porta dinanzi l'azione in sensibile presenza e gli individui parlano ed operano in prima persona, potrebbe sembrare che in questo ambito il poeta debba interamente farsi indietro, piú che nell'epos, dove per lo meno egli compare come narratore

degli eventi. Ma questa parvenza ha una giustificazione solo relativa. Infatti, come ho già detto all'inizio, il dramma deve la sua origine solo a quelle epoche in cui l'autocoscienza soggettiva ha già raggiunto un'alta fase di sviluppo nei riguardi sia della concezione del mondo che dello sviluppo artistico. Perciò l'opera drammatica non deve portare in sé come quella epica la parvenza di essere scaturita dalla coscienza popolare come tale, rispetto alla quale il poeta sia stato solo l'organo, per cosí dire, impersonale; noi al contrario vogliamo riconoscere nell'opera compiuta il prodotto, al contempo, di una creazione autocosciente ed originale, e quindi anche l'arte e la virtuosità tecnica di un poeta individuale. Solo cosí le creazioni drammatiche, a differenza di azioni ed avvenimenti immediatamente reali, raggiungono il culmine vero e proprio della loro vitalità e determinatezza artistica. Perciò intorno ai poeti di opere drammatiche non sono mai sorte tante controversie quante ve ne sono state invece a proposito degli autori delle epopee originarie.

ββ) D'altro canto il pubblico, se ha ancora conservato in sé l'autentico senso e spirito dell'arte, vuole avere dinanzi in un dramma non gli umori e gli stati d'animo piú o meno accidentali, le tendenze individuali e l'unilaterale concezione del mondo di questo o quel soggetto, la cui estrinsecazione deve in maggiore o minore misura esser concessa al poeta lirico; esso pubblico ha al contrario il diritto di esigere che nel corso e nell'esito dell'azione drammatica si mostri tragicamente o comicamente effettuata la realizzazione di ciò che è in sé e per sé razionale e vero. In tal senso ho già posto al poeta drammatico la capitale richiesta che egli debba pervenire ad una visione sommamente profonda dell'essenza dell'agire umano e del governo divino del mondo, e ad un'altrettale visione di una manifestazione chiara e viva di questa eterna so-

stanza di tutti i caratteri, le passioni ed i destini umani. Il poeta, quando ha effettivamente raggiunto ciò e quando possiede la potenza individualmente viva dell'arte, può talvolta in certe circostanze entrare in conflitto con le rappresentazioni limitate e antiartistiche della sua epoca e della sua nazione; ma in tal caso la colpa di questo dissidio va riversata sul pubblico e non su di lui. Egli stesso non ha altro dovere se non quello di seguire la verità e il genio che lo spinge e a cui, se è nel giusto, non potrà toccare la vittoria in ultima istanza, come sempre avviene quando si tratta della verità.

γγ) Per quel che riguarda ora il grado fino a cui il poeta drammatico come individuo può ergersi contro il suo pubblico, è difficile stabilire alcunché di preciso. Io perciò voglio solo ricordare in generale che in numerose epoche soprattutto la poesia drammatica è anche servita ad introdurre in modo vivo nuove idee riguardanti il campo della politica, dell'etica, della poesia, della religione ecc. Già Aristofane polemizza nelle sue prime commedie contro le condizioni interne di Atene e la guerra del Peloponneso; Voltaire a sua volta cerca spesso con opere drammatiche di diffondere i suoi principî illuministici; ma è soprattutto Lessing che con il suo *Nathan* si è preoccupato di giustificare la sua fede morale in opposizione alla ottusa ortodossia religiosa; e nella nostra epoca anche Goethe, nelle sue prime produzioni, si è sforzato di combattere contro la prosa esistente nella concezione tedesca della vita e dell'arte, ed in ciò è stato per molti versi seguito da Tieck. Se tale concezione individuale del poeta si dimostra come un punto di vista superiore, e se essa non si stacca con autonoma intenzionalità dall'azione manifestata, in modo che questa non appaia degradata a mezzo, l'arte non ne riceve alcun torto o danno. Ma se la libertà poetica dell'opera viene

a soffrirne, il poeta, mettendo cosí in rilievo le sue tendenze — che, se pur vere, hanno però una certa indipendenza dal prodotto artistico — può produrre, sí, un grande effetto sul pubblico, ma l'interesse che egli suscita diventa allora solo contenutistico ed ha poco a che fare con l'arte stessa. Un errore analogo ma gravissimo subentra però quando il poeta, e con modo ugualmente intenzionale, vuole addirittura lusingare per il puro scopo di piacere una falsa tendenza predominante nel pubblico, peccando cosí doppiamente e contro la verità e contro l'arte. Infine, per aggiungere ancora una piú diretta osservazione, la tragedia offre fra i diversi generi di poesia drammatica, minore spazio al libero comparire della soggettività del poeta rispetto alla commedia, in cui la accidentalità e l'arbitrio del soggettivo in generale costituiscono già di per sé il principio. Cosí, p. es., nelle parabasi Aristofane spesso si dà da fare con il pubblico ateniese, sia perché non nasconde le sue opinioni politiche sugli avvenimenti e le situazioni del giorno, dando ai suoi concittadini saggi consigli, sia perché cerca di mettere a tacere i suoi avversari e rivali in arte, e talvolta anzi mette in mostra anche la sua propria persona e le accidentalità di essa.

2. *L'esecuzione esterna dell'opera d'arte drammatica*

Fra tutte le arti solo la poesia fa a meno della realtà piena, anche sensibile, di una apparenza esterna. Ora, poiché il dramma non racconta per l'intuizione spirituale fatti passati, né esprime l'interno mondo soggettivo per la rappresentazione e l'animo, ma si sforza di manifestare una azione attuale nella sua presenza e realtà,

esso cadrebbe in contraddizione con il proprio fine, se dovesse restare limitato ai mezzi che la *poesia* come tale è in grado di offrire. Infatti l'azione presente appartiene, sí, interamente all'interno e per questo aspetto può essere completamente espressa dalla parola; tuttavia l'agire a sua volta viene anche a realtà esterna, richiedendo l'uomo intero anche nell'esistere, fare, comportarsi corporeo, nei suoi movimenti fisici, nell'espressione fisionomica dei suoi sentimenti e passioni, tanto per sé quanto nell'effetto reciproco dell'uomo sull'uomo e nelle reazioni che ne possono scaturire. Inoltre l'individuo che si manifesta in una realtà effettuale richiede anche un ambiente esterno, un luogo determinato in cui muoversi e operare; e cosí la poesia drammatica, non potendo nessuno di questi lati restare nella sua accidentalità immediata, ma dovendo esso venir configurato artisticamente come momento dell'arte, richiede l'aiuto di quasi tutte le altri arti. La scena dell'azione drammatica è allora sia un ambiente architettonico, come il tempio, sia la natura esterna, entrambi pittoricamente colti e realizzati. In questo luogo le immagini scultoree si presentano poi come animate, e con la elaborazione artistica rendono oggettivo il loro volere e sentire, sia per mezzo di una recitazione espressiva sia per mezzo di una mimica pittorica e con atteggiamenti e movimenti del resto del corpo, i quali ricevono forma dall'interno. A questo riguardo si può far una differenza piú precisa, che si richiama a ciò che ho sopra indicato, già nel campo della musica, come opposizione fra il declamatorio e il melodico. Come infatti nella musica declamatoria la parola nel suo significato spirituale è la cosa principale, e la sua espressione caratteristica sottomette interamente il lato musicale, mentre la melodia, sebbene possa accogliere in sé il contenuto della parola, si muove e si svolge liberamen-

te per sé nell'elemento suo proprio, cosí parimenti anche la poesia drammatica per una lato si serve di quelle arti affini solo come una base ed un ambiente sensibile da cui si innalza in libera supremazia la parola poetica come il centro in rilievo con cui ha propriamente a che fare; e dall'altro, però, ciò che dapprima aveva validità solo come accessorio ed accompagnamento, diviene fine per sé e si configura nel regno suo proprio a bellezza in sé autonoma; la declamazione diviene canto, l'azione danza mimica, e il lato scenico, con il suo lusso e la sua attrattiva pittorica, pretende parimenti per se stesso una compiutezza artistica. Se, come piú volte è accaduto nei nostri giorni, contrapponiamo ora all'esecuzione drammatica esterna su accennata il poetico come tale, si presentano qui alla discussione i seguenti punti:

in primo luogo, la poesia drammatica che vuole limitarsi a se stessa come poesia e quindi fa astrazione dall'esecuzione teatrale delle sue opere;

in secondo luogo, la rappresentazione teatrale vera e propria, nella misura in cui si limita alla recitazione, alla mimica e alla azione in *quel* modo per cui la parola poetica può compiutamente restare il lato determinante e predominante;

in terzo luogo, infine, quell'esecuzione che si serve di tutti i mezzi della scena, della musica e della danza, lasciandoli divenire autonomi di fronte alla parola poetica.

a) *La lettura e la recitazione di opere drammatiche*

Il materiale propriamente sensibile della poesia drammatica, come abbiamo visto, non è solo la voce umana e la parola pronunziata, bensí tutto l'uomo che non solo

esterna sentimenti, rappresentazioni e pensieri, ma, coinvolto in una azione concreta, opera secondo la sua esistenza totale sulle rappresentazioni, i propositi, l'agire e il comportamento di altri ed esperimenta analoghe reazioni oppure di fronte ad esse riafferma se stesso.

α) Di contro a questa determinazione, che è fondata sull'essenza della poesia drammatica stessa, rientra oggigiorno nelle nostre opinioni correnti, particolarmente fra noi tedeschi, il considerare l'organizzazione di un dramma al fine dell'esecuzione come un'aggiunta inessenziale, sebbene propriamente tutti gli autori drammatici, anche se considerano l'esecuzione con indifferenza o con disprezzo, coltivano il desiderio e la speranza di portare sulle scene la loro opera. Cosí la maggior parte dei nostri drammi moderni non riescono mai a vedere il palcoscenico, appunto per il semplicissimo motivo che non sono drammatici. Certo non si deve affermare che un prodotto drammatico non possa già soddisfare poeticamente per il suo valore interno, ma questo valore *drammatico* interno è dato essenzialmente solo da un trattamento che rende il dramma altamente idoneo per l'esecuzione. La migliore prova ci è offerta dalle tragedie greche, che certo noi non vediamo piú a teatro, ma che, se consideriamo la cosa attentamente, ci procurano in parte completa soddisfazione proprio perché esse furono a tempo loro costruite essenzialmente per la scena. Il motivo che le bandisce dal teatro odierno dipende meno dalla loro organizzazione drammatica, che si distingue da quella a noi abituale principalmente per l'uso dei cori, quanto dai presupposti e dai rapporti nazionali su cui sovente sono costruite rispetto al loro contenuto e con cui noi, con la nostra coscienza odierna, non possiamo piú sentire alcuna familiarità a causa della loro estraneità. P. es., la malattia di Filottete, la piaga fetida del piede,

i suoi gemiti e le sue grida tanto poco li desidereremmo vedere e sentire quanto poco ci possono ispirare interesse le frecce di Ercole, di cui qui principalmente si tratta. Analogamente la barbarie dei sacrifici umani che troviamo nell'*Ifigenia in Aulide* e nell'*Ifigenia in Tauride* ci possono ancora piacere nello spettacolo operistico, ma nella tragedia questo lato dovrebbe essere presentato in modo completamente diverso, cosí come ha appunto fatto Goethe.

β) Ma la diversità che vi è fra la nostra abitudine sia di leggere un'opera sia di vederla eseguire in modo vivo come totalità, ha portato a quest'altra deviazione, che i poeti stessi ormai destinano in parte la loro opera solo alla *lettura*, credendo che questa circostanza non eserciti nessun influsso sulla natura della composizione. Certo a questo proposito vi sono singoli lati che interessano solo l'aspetto esteriore, che è compreso nella cosiddetta tecnica scenica e che, se violato, non diminuisce in nulla il valore di un'opera drammatica, poeticamente considerata. Rientra qui, p. es., il calcolo di approntare una scena in modo tale che possa comodamente seguirne un'altra che richiede grandi preparativi, oppure che agli attori resti il tempo necessario per travestirsi o riposarsi ecc. Queste conoscenze e procedimenti tecnici non implicano nessun vantaggio o danno poetico e dipendono in maggiore o minore misura dalle attrezzature a loro volta mutevoli e convenzionali del teatro. Vi sono viceversa altri punti in relazione ai quali il poeta, per divenire veramente drammatico, deve avere essenzialmente dinanzi l'esecuzione viva e deve lasciar parlare ed agire i suoi caratteri nel senso di essa, cioè di una azione reale e attuale. Per questi aspetti l'esecuzione teatrale è un vero banco di prova. Infatti dinanzi alla suprema corte di un pubblico sano o artisticamente maturo i semplici discorsi o le ti-

rate di una cosiddetta bella dizione, se manca loro verità drammatica, non bastano affatto. Certo vi possono essere delle epoche in cui il pubblico è corrotto dalla tanto decantata alta cultura, cioè dall'imbonimento dei crani con errate opinioni e bizzarrie di intenditori e critici; ma il pubblico, se ha ancora in sé un senso autentico, è soddisfatto solo quando i caratteri si esternano ed agiscono *cosí* come esige ed implica la realtà vivente sia della natura che dell'arte. Se invece il poeta vuole scrivere solo per un lettore solitario, facilmente allora gli può accadere di far parlare e di far comportare le figure cosí come avviene ad es. nelle lettere. Se qualcuno ci comunica per iscritto le ragioni dei suoi propositi e dei suoi atti, se egli ci dà delle assicurazioni oppure ci apre il cuore, molteplici considerazioni e idee ci si presentano, rispetto a quel che vogliamo o non vogliamo dire, fra il momento in cui abbiamo ricevuto la lettera e la nostra risposta. Infatti la rappresentazione abbraccia un vasto campo di possibilità. Ma nel parlare e replicare *istantaneo* vale il presupposto che nell'uomo la sua volontà ed il suo cuore, i suoi stimoli e la sua decisione, sono di natura diretta, e che in genere si ascolta e si replica senza quell'ampio rigiro di considerazioni, ma con animo immediato, occhi negli occhi, da bocca a bocca, da orecchio ad orecchio. In tal caso, ossia, le azioni e i discorsi in ogni situazione scaturiscono in modo vivo dal carattere come tale, che non si riserva piú il tempo di scegliere fra le molteplici e diverse possibilità. Per questo aspetto non è senza importanza per il poeta e la sua composizione il rivolgere l'attenzione al palcoscenico che richiede una vitalità drammatica di tal genere; anzi, secondo il mio parere, non dovrebbe essere stampato nessun dramma, ma senz'altro, come presso gli antichi, ogni dramma dovrebbe essere incluso manoscritto nel repertorio teatrale ed avere solo una circolazione

limitatissima. Noi allora non vedremmo, per lo meno, apparire tanti drammi che hanno, sí, una lingua colta, bei sentimenti, eccellenti riflessioni, profondi pensieri, ma che sono difettosi proprio in ciò che rende il dramma tale cioè nell'azione con la sua mossa vitalità.

γ) Quando ora si *leggono* o si *recitano* opere drammatiche, è difficile dire se sono tali da aver efficacia anche sulla scena. Perfino Goethe, che negli anni della sua maturità poteva pur contare su una grande esperienza teatrale, fu molto insicuro su questo punto, specialmente di fronte alla smisurata confusione del nostro gusto, che si compiace delle cose piú eterogenee. Se il carattere ed il fine dei personaggi in azione sono per se stessi grandi e sostanziali, certamente l'apprensione è piú facile; ma il movimento degli interessi, le fasi dell'azione, la tensione e l'intreccio delle situazioni, la giusta misura con cui i caratteri operano gli uni sugli altri, la dignità e la verità del loro comportamento e dei loro discorsi difficilmente si possono giudicare con sicurezza ad una semplice lettura e senza un'esecuzione teatrale. Anche la recitazione offre un aiuto solo relativo. Infatti il discorso richiede nel dramma individui differenti e non *un* tono soltanto, per quanto possa essere artisticamente sfumato e variato. Inoltre, durante la recitazione c'è sempre l'imbarazzo di decidere se le persone che parlano devono essere ogni volta nominate o no, ed entrambi i casi hanno il loro inconveniente. Se l'esposizione resta su un solo tono, il ripetere i nomi è indispensabile per la comprensione, ma viene però fatta sempre violenza alla espressione del pathos; se l'esposizione invece è drammaticamente piú viva, in modo da trasportarci intieramente nella situazione reale, può facilmente sorgere una nuova contraddizione. Infatti, insieme alla soddisfazione dell'orecchio, anche l'occhio avanza le sue richieste. Se ascoltiamo un'azione

vogliamo vedere anche i personaggi in azione, i loro gesti, l'ambiente ecc., e insomma l'occhio vuole una completezza, mentre non ha dinanzi se non uno che legge e che se ne sta in piedi o seduto in mezzo ad una riunione privata. In tal modo la recitazione è sempre solo una insoddisfacente cosa di mezzo fra il leggere per conto propiro e senza pretese, in cui il lato reale viene completamente meno e resta affidato alla fantasia, e l'esecuzione totale.

b) *L'arte dell'attore*

Con la reale esecuzione drammatica accanto alla musica c'è una seconda arte esecutiva, quella dell'*attore*, che si è sviluppata completamente solo in epoca moderna. Il suo principio consiste nel fatto che essa, pur facendo appello ai gesti, all'azione, alla declamazione, alla musica, alla danza e allo scenario, tuttavia fa sussistere il *discorso* e la sua espressione poetica come la potenza predominante. Questo è l'unico rapporto giusto per la poesia come tale. Infatti, non appena la mimica o il canto o la danza incominciano a svilupparsi autonomamente per sé, la poesia in quanto tale viene abbassata a mezzo e perde il suo predominio su queste arti che erano soltanto di accompagnamento. A questo riguardo si possono distinguere i seguenti punti.

α) In una *prima* fase noi troviamo l'arte degli attori greci. Qui da un lato l'arte della parola si unisce con la scultura; l'individuo in azione compare come immagine oggettiva in totale corporeità. Ma in quanto la statua si anima, accoglie in sé ed esprime il contenuto della poesia, ed entra in ogni movimento interno delle passioni, facendole al contempo divenire parola e voce, questa manifestazione è piú animata e piú chiara spiri-

tualmente di ogni statua e di ogni quadro. In rapporto a questa animazione possiamo ora distinguere due lati.

αα) *In primo luogo*, la declamazione come un parlare artistico. Essa era poco sviluppata presso i greci; l'intelligibilità vi costituiva la cosa principale, mentre noi nel tono e nell'espressione della voce e nel modo di recitare vogliamo riconoscere l'intiera oggettività dell'animo e la peculiarità del carattere con le piú fini sfumature e passaggi ed insieme con i piú acuti contrasti e contraddizioni. Invece gli antichi aggiungevano alla declamazione l'accompagnamento musicale, sia per mettere in rilievo il ritmo, sia per modulare meglio l'espressione delle parole, anche se queste restavano l'aspetto prevalente. Ma se il dialogo era verosimilmente parlato oppure solo lievemente accompagnato, i cori invece procedevano in modo lirico-musicale. Il canto poteva rendere piú comprensibile il significato delle parole delle strofe del coro con una sua accentuazione piú acuta, ché altrimenti non saprei come fosse possibile ai greci intendere i cori di Eschilo e di Sofocle. Infatti, se pur essi non avevano bisogno come noi di tormentarvisi nella comprensione, tuttavia devo dire che, sebbene io capisca il tedesco e sia capace di intendere qualcosa, mi sarebbe sempre poco chiara una lirica tedesca scritta in uno stile analogo, recitata sulla scena e per di piú cantata.

ββ) Un *secondo* elemento ci viene dato dai gesti e dal movimento del corpo. A questo riguardo va subito notato che presso i greci mancava affatto l'arte mimica, perché gli attori portavano la maschera. I tratti del volto avevano un'immutabile immagine scultorea, la cui plastica accoglieva in sé l'espressione mobile di particolari stati dell'anima tanto poco quanto la accogliessero i caratteri in azione, che affrontavano un saldo pathos universale nella sua lotta drammatica e non lasciavano né che la

sostanza di questo pathos si immergesse nell'intimità dell'animo moderno né si ampliasse alla particolarità degli odierni caratteri drammatici. Egualmente semplice era l'azione, per cui nulla noi sappiamo di celebri mimi greci. I poeti stessi talvolta recitavano, come fecero, p. es., Sofocle e Aristofane, mentre altre volte intervenivano nella tragedia cittadini che non erano artisti di professione. Invece i cori erano accompagnati dalla danza, che noi tedeschi, in base al genere di danza che oggi abbiamo, considereremmo cosa frivola, mentre per i greci ciò apparteneva assolutamente alla totalità sensibile delle loro esecuzioni teatrali.

γγ) Cosí presso gli antichi rimane alla parola e all'estrinsecazione spirituale delle passioni sostanziali un diritto poetico che è altrettanto pieno di quanto è completo lo sviluppo della realtà esterna mediante l'accompagnamento musicale e la danza. Questa unità concreta dà a tutta la manifestazione un carattere plastico, in quanto lo spirituale non si interiorizza per sé, né viene ad espressione in questa piú particolarizzata soggettività, ma perfettamente si apparenta e si concilia con il lato esterno, in egual misura legittimo, di un'apparenza sensibile.

β) Fra musica e danza viene però a soffrire il discorso, nella misura in cui esso deve restare l'estrinsecazione *spirituale* dello spirito; ed infatti l'arte dell'attore *moderno* ha saputo liberarsi da questi elementi. Perciò il poeta si trova qui in rapporto solo con l'attore come tale, che deve portare ad apparenza sensibile l'opera poetica mediante la declamazione, la mimica e i gesti. Questo riferimento dell'autore al materiale esterno è però, di fronte alle altre arti, di un genere del tutto peculiare. Nella pittura e nella scultura è sempre l'artista stesso colui che esegue le sue concezioni nei colori, nel marmo o nel bronzo, e se anche l'esecuzione musicale ha bisogno di mani e

gole altrui, prevale tuttavia pur sempre piú o meno la capacità artistica meccanica e la virtuosità, quantunque certo non debba nemmeno mancare l'anima dell'esecuzione. L'attore entra invece nell'opera d'arte come individuo intero con la sua figura, la sua fisionomia, la sua voce ed ha il compito di fondersi completamente con il carattere che manifesta.

αα) A tale riguardo il poeta ha il diritto di esigere dall'attore che questi, senza aggiungervi nulla di suo, si immedesimi interamente nel ruolo affidatogli e lo esegua cosí come il poeta lo ha concepito e poeticamente configurato. L'attore deve essere, per cosí dire, lo strumento su cui suona l'autore, una spugna che assorbe tutti i colori e li restituisce immutati. Presso gli antichi questo era piú facile perché, come abbiamo detto, la declamazione si limitava principalmente alla chiarezza ed il lato ritmico ecc. era curato dalla musica, mentre le maschere coprivano i tratti del volto ed anche all'azione scenica non restava grande spazio. Perciò l'attore senza difficoltà poteva adattarsi alla comunicazione di un pathos tragico universale, e se pure nella commedia dovevano essere rappresentati ritratti di personaggi viventi, p. es. di Socrate, di Nicia, di Cleonte ecc., le maschere per un verso imitavano bene questi tratti individuali, e per l'altro c'era poco bisogno di una piú precisa individualizzazione, in quanto Aristofane si serviva di tali caratteri solo per far loro rappresentare tendenze generali dell'epoca.

ββ) Diversamente vanno le cose nel dramma moderno. Qui infatti non ci sono né maschere né accompagnamento musicale, e al loro posto abbiamo la mimica, la varietà dei gesti e la declamazione riccamente sfumata. Infatti da un lato le passioni, anche quando sono in modo piú generale espresse dal poeta in una caratte-

ristica tipica, devono però palesarsi come soggettivamente vive ed interiori, e dall'altro i caratteri acquistano per lo piú una particolarità di gran lunga maggiore la cui estrinsecazione peculiare ci deve venire egualmente dinanzi agli occhi in vivente realtà. Le figure di Shakespeare, specialmente, sono per sé persone compiute, conchiuse, totali, cosicché dall'attore noi richiediamo che egli anche da parte sua le porti dinanzi alla nostra intuizione in questa totalità piena. Tono di voce, genere di recitazione, gesticolazione, fisionomia, in generale l'intera apparenza interna ed esterna richiedono quindi una peculiarità adatta al ruolo determinato. Perciò, oltre al discorso, anche la mimica con le sue molteplici sfumature acquista un significato interamente diverso; anzi il poeta affida in tal caso ai gesti dell'attore molto di quel che gli antichi avrebbero espresso a parole. Ricordiamo, p. es., la fine del *Wallenstein*. Il vecchio Ottavio ha potentemente contribuito alla rovina di Wallenstein; egli lo trova proditoriamente assassinato su istigazione di Buttler, e nello stesso istante in cui anche la contessa Terzky annunzia di aver preso il veleno, arriva uno scritto imperiale; Gordon, dopo aver letto l'indirizzo, passa la lettera ad Ottavio con uno sguardo di rimprovero, dicendo: "Per il *Principe* Piccolomini." Ottavio si spaventa e guarda dolorosamente al cielo. Quel che Ottavio sente di fronte a questa ricompensa per un servizio del cui esito sanguinoso egli stesso deve portare la maggior parte di colpa, non è qui espresso a parole, ma l'espressione è interamente affidata alla mimica dell'attore. Di fronte a queste esigenze dell'arte dell'attore drammatico moderno, la poesia può spesso, rispetto al materiale della propria manifestazione, trovarsi in un imbarazzo sconosciuto agli antichi. Infatti l'attore come uomo vivente ha le sue peculiarità innate, come ogni altro individuo, rispetto agli organi,

alla figura, all'espressione della fisionomia; ed egli è costretto ad eliminare tali peculiarità di fronte all'espressione di pathos universale e di una caratteristica tipica, cosí come deve accordarle con le forme piú piene di una poesia piú riccamente individualizzante.

γγ) Oggigiorno gli attori vengono chiamati artisti e si concede loro tutto l'onore di una vocazione artistica; essere attori secondo il nostro odierno modo di sentire non è una macchia né sociale né morale. E a giusta ragione, giacché quest'arte richiede molto talento, intelligenza, costanza, applicazione, esercizio, conoscenza e, al suo culmine, un genio riccamente dotato. Infatti l'attore non solo deve penetrare profondamente nello spirito del poeta e del ruolo affidatogli, a cui deve rendere commisurata, nell'interno e nell'esterno, la propria individualità, ma anche deve con la propria produttività sopperire in molti punti, riempire lacune, trovare passaggi ed in generale interpretarci con la sua attività il poeta, in quanto di questi porta visibilmente a presenza vivente e permette di cogliere tutte le intenzioni segrete ed i piú profondi punti geniali.

c) *L'arte teatrale meno dipendente dalla poesia*

L'arte della esecuzione raggiunge infine un *terzo* stadio per il fatto che si scioglie dal fin qui vigente dominio della poesia, costituendo a fine autonomo e lasciando per sé giungere a sviluppo quel che finora era piú o meno semplice accompagnamento e mezzo. A questa emancipazione pervengono nel corso dello sviluppo drammatico sia la musica e la danza che l'arte vera e propria dell'attore.

α) Per quel che in primo luogo riguarda questo ul-

timo vi sono per la sua arte in generale due sistemi. Il primo, in base a cui l'interprete deve essere per lo piú solo l'organo spiritualmente e fisicamente vivo del poeta, è stato da noi già discusso. I francesi, che tengono molto alla specializzazione dei ruoli ed alle scuole teatrali e che in generale sono piú tipici nelle loro rappresentazioni teatrali, si sono mostrati particolarmente fedeli a questo sistema nella loro tragedia e nella loro *haute comédie*. La posizione opposta va cercata nel fatto che tutto quello che il poeta dà diviene per lo piú solo un accessorio e la cornice per il naturale, l'abilità e l'arte dell'attore. Si possono udire molto sovente gli attori desiderare che i poeti scrivano per loro. La poesia serve in tal caso all'artista solo come occasione per mostrare e far giungere al piú splendido svolgimento la sua anima e la sua arte, questo estremo della sua soggettività. Tale era presso gli italiani la *comedia dell'arte*,* in cui i caratteri di Arlecchino, del Dottore ecc. erano, sí, stereotipi, cosí come erano già date le situazioni e la successione delle scene, ma per il resto l'esecuzione era affidata quasi del tutto agli attori. Presso di noi i drammi di Iffland e Kotzebue, e in generale un gran numero di prodotti che, considerati dal punto di vista della poesia, sono per sé insignificanti ed anzi pessimi, costituiscono in parte una simile occasione per la libera produttività dell'attore, che da queste confezioni per lo piú appena abbozzate, deve formare e configurare qualcosa che in base a questa esecuzione viva e autonoma acquista un interesse peculiare legato a questo artista determinato e non ad un altro. Trova qui il suo posto anche la naturalezza, molto in voga particolarmente da noi, e nella quale oggigiorno ci si è spinti fino al punto che un semplice sussurro e mormorio di parole,

* In italiano nel testo.

di cui nessuno comprende niente, è ritenuto come una rappresentazione eccellente. Goethe, del tutto all'opposto, tradusse il *Tancredi* e il *Maometto* di Voltaire per le scene di Weimar proprio per sciogliere i suoi attori dalla naturalezza comune ed abituarli ad un tono piú elevato. Ed infatti i francesi, pur in mezzo alle facezie piú vive, tengono sempre presente il pubblico e ad esso si rivolgono. Con la semplice naturalezza e la sua vivente routine, la questione è in effetti tanto poco risolta quanto lo è con la mera intelligibilità ed abilità della caratteristica; l'attore, se in questa cerchia vuole operare in modo veramente artistico, si deve invece innalzare ad una virtuosità analogamente geniale, come ho già detto sopra a proposito dell'esecuzione musicale (cfr. pp. 1262-1266).

β) Il *secondo* ambito che è proprio a questa cerchia è l'*Opera* moderna secondo la tendenza determinata che essa incomincia sempre piú a prendere. Infatti se già nell'Opera in generale la cosa principale è la musica che, pur traendo il suo contenuto dalla poesia e dal discorso, lo elabora e lo esegue liberamente secondo i suoi fini, particolarmente nell'epoca nostra essa è divenuta prevalentemente una questione di lusso ed ha portato a predominante autonomia gli accessori, il fasto delle decorazioni, la pompa dei vestiti, la ricchezza dei cori e del loro raggruppamento. Già Cicerone lamentava, nei riguardi della tragedia romana lo stesso sfarzo che oggi si ode cosí spesso riprovare. Nella tragedia, di cui la poesia deve sempre restare la sostanza, questo sfoggio del lato sensibile non si trova certamente al suo giusto posto, benché anche Schiller sia caduto nella stessa deviazione nella sua *Pulzella d'Orléans*. Per l'Opera invece, per quanto riguarda il fasto sensuale del canto ed il coro risonante e scrosciante delle voci e degli strumenti, que-

sto incanto per sé rilevante dell'addobbo e dell'esecuzione esterna può essere tuttavia concesso. Infatti, se le decorazioni sono fastose, i costumi non devono essere di meno, e tutto il resto deve stare in concordante armonia. A questa pompa sensibile, che tuttavia è sempre segno dell'inizio della decadenza dell'arte autentica, corrisponde poi come contenuto piú appropriato specialmente il meraviglioso, il fantastico, il favoloso, avulsi dalla connessione intellettuale; e l'esempio condotto a termine con maggiore misura ed arte ci è dato a tale proposito da Mozart con il suo *Flauto Magico*. Ma se tutte queste arti dello scenario, del costume, della strumentazione ecc. sono utilizzate a fondo, allora la miglior soluzione è di non prendere del tutto sul serio il contenuto propriamente drammatico, e di conservarci invece un'impressione analoga a quella che riportiamo nella lettura delle leggende delle *Mille e una Notte*.

γ) Lo stesso dicasi del *balletto* odierno, a cui egualmente si addice in massimo grado il favoloso ed il meraviglioso. Anche qui la cosa principale è divenuto, oltre la bellezza pittorica dei gruppi e dei quadri, soprattutto il fasto cangiante e l'incanto delle decorazioni, dei costumi, delle illuminazioni, cosicché ci troviamo almeno trasportati in un regno ben lontano dall'intelletto della prosa e dalla necessità ed urgenza del quotidiano. D'altra parte, gli intenditori si deliziano della evolutissima bravura ed abilità delle gambe che nella danza odierna giocano il ruolo piú importante. Ma se una impressione spirituale deve ancora trasparire attraverso questo virtuosismo spinto oggi fino al limite dell'insignificante e della poverta spirituale, è necessario che una volta vinte completamente le difficoltà tecniche nel loro insieme, vi siano una misura ed una armonia psichica di movimenti, una libertà ed una grazia, che sono estrema-

mente rare. Alla danza, che qui sostituisce il coro e le parti di solista dell'Opera, si aggiunge poi, quale secondo elemento, la pantomima. Essa pantomima però, e in misura crescente quanto piú la danza moderna richiede abilità tecnica, ha perduto valore ed è venuta a decadenza, cosicché dal balletto odierno sempre di piú tende a sparire ciò che solo sarebbe in grado di elevarlo al libero ambito dell'arte.

3. *I generi della poesia drammatica ed i suoi principali momenti storici*

Se noi diamo un breve sguardo al cammino finora percorso, vediamo che *dapprima* abbiamo stabilito il *principio* della poesia drammatica nelle sue determinazioni generali e particolari ed insieme nel suo rapporto con il pubblico; *in secondo luogo*, abbiamo visto che il dramma, in quanto ci presenta un'azione conchiusa nel suo sviluppo attuale, ha bisogno essenzialmente di una manifestazione completamente sensibile che viene artisticamente ad effetto solo con la reale esecuzione teatrale. Ma perché l'azione possa passare in questa realtà esterna, è necessario che in se stessa essa sia assolutamente determinata e compiuta rispetto al lato della concezione poetica e dell'esecuzione. Ciò si raggiunge solo con il fatto che la poesia drammatica si scinde, *in terzo luogo*, in *generi* particolari, che traggono i loro tipi, sia opposti sia medianti tale opposizione, dalla differenza in cui vengono ad apparenza tanto il fine ed i caratteri, quanto la lotta ed il risultato di tutta l'azione. I lati principali che nascono da questa differenza e che portano ad un molteplice sviluppo storico, sono il tragico e il comico ed insieme la composizione di questi due modi di conce-

zione che solo nella poesia drammatica diventano di importanza cosí essenziale da offrire la base per la ripartizione dei diversi generi.

Se noi passiamo ora ad esaminare piú da vicino questi punti, abbiamo da mettere in rilievo:

in primo luogo, il principio generale della tragedia, della commedia e del cosiddetto dramma;

in secondo luogo, il carattere della poesia drammatica antica e di quella moderna, nella cui opposizione si dispiegano nel loro sviluppo reale i generi su nominati; e,

in terzo luogo, infine, le forme concrete che particolarmente la commedia e la tragedia sono in grado di assumere entro questa opposizione.

a) *Il principio della tragedia, della commedia e del dramma*

Per i generi della poesia epica la base essenziale della ripartizione risiede nella differenza per cui ciò che è in sé sostanziale e che viene a manifestazione epica viene espresso nella sua universalità oppure raccontato sotto forma di caratteri, atti ed avvenimenti oggettivi. La lirica, viceversa, si articola in una successione di espressioni diverse a seconda del grado e del modo in cui il contenuto si fonde piú o meno saldamente con la soggettività, di cui esso si palesa come interno. La poesia drammatica infine, che ha come suo centro collisioni fra fini e caratteri ed insieme la soluzione necessaria di tale lotta, può ricavare il principio dei suoi diversi generi solo dal rapporto in cui si trovano gli *individui* con il loro *fine* ed il suo contenuto. Infatti la determinatezza di questo rapporto è anche l'aspetto decisivo per il modo particolare del contrasto e dell'esito drammatico e dà cosí il tipo essenziale di tutto lo svolgimento nella sua

vivente manifestazione artistica. Come punti principali da esaminare a tale proposito vanno sottolineati in generale quei momenti la cui mediazione costituisce l'essenziale in ogni vera azione: da un lato quel che, rispetto alla *sostanza*, ha vigore, grandezza, ed è la base della divinità reale mondana, in quanto contenuto autentico ed in sé e per sé eterno del carattere e del fine individuali; dall'altro la *soggettività* come tale nella sua autodeterminazione e libertà senza vincoli. Ciò che è in sé e per sé vero si mostra, certo, nella poesia drammatica — in qualsiasi forma possa questa condurre ad apparenza l'agire — come il lato propriamente radicale; ma il modo determinato in cui questa sua efficacia viene ad intuizione possiede una forma differente, anzi opposta, a seconda che viene fissata come forma determinante negli individui, nelle azioni, nei conflitti, il lato del sostanziale o viceversa il lato dell'arbitrio, della stoltezza e della deformazione soggettivi.

A questo riguardo noi dobbiamo esaminare il principio dei seguenti generi:

in primo luogo, della tragedia secondo il suo tipo sostanziale originario;

in secondo luogo, della commedia, in cui come dominatrice di tutti i rapporti e di tutti i fini rispetto alla volontà e all'agire si pone la soggettività come tale e l'accidentalità esterna;

in terzo luogo, del dramma o opera teatrale in senso stretto, come fase intermedia di questi due primi generi.

α) Per quel che riguarda in primo luogo la *tragedia*, voglio qui accennare brevemente solo alle determinazioni fondamentali piú generali, la cui particolarizzazione piú concreta potrà apparire solo tramite la diversità delle fasi di sviluppo storico.

αα) Il vero contenuto dell'agire tragico rispetto ai *fini* concepiti dagli individui tragici è dato dalla cerchia delle potenze sostanziali per sé stesse legittime, operanti entro la volontà umana: l'amore coniugale, quello dei genitori, dei figli, dei fratelli; parimenti la vita statale, il patriottismo dei cittadini, la volontà dei capi; inoltre la vita chiesastica, ma non come una pietà che rinunci ad agire né come giudizio divino presente nel cuore degli uomini e riguardante il bene e il male nell'agire, bensí, al contrario, come un attivo intervenire e promuovere interessi e rapporti reali. Egual vigore posseggono i *caratteri* autenticamente tragici. Essi intieramente sono ciò che possono e devono essere in conformità al loro concetto: non una totalità molteplice, epicamente dispiegata, ma l'*unica* potenza, se pur in se stessa viva ed individuale, di questo carattere determinato che in essa è inseparabilmente riunito, secondo la sua individualità, con qualsiasi lato particolare di quel solido contenuto vitale, di cui vuole divenire responsabile. Gli eroi tragici dell'arte drammatica, sia che si tratti dei vivi rappresentanti di sfere di vita sostanziali, sia che si tratti di individui grandi e saldi in quanto liberamente poggianti su di sé, questi eroi, una volta giunti a questa altezza in cui spariscono le semplici accidentalità dell'individualità immediata, si stagliano quasi come sculture, e anche per questo aspetto le statue e le immagini degli dèi, in se stesse piú astratte, ci spiegano gli alti caratteri tragici dei greci meglio di qualsiasi nota o commento.

Quindi possiamo dire in generale che il tema vero e proprio della tragedia originaria sia il divino, ma non il divino che costituisce il contenuto della coscienza religiosa come tale, bensí il divino quale compare nel mondo, nell'agire individuale, senza rimetterci però in questa realtà il suo carattere sostanziale e senza vedersi mu-

tato nel proprio opposto. Sotto questa forma la sostanza spirituale del volere e del realizzare è l'*etico*. Infatti l'etico, se noi lo concepiamo nella sua solidità immediata, e non solo dal punto di vista della riflessione soggettiva come ciò che è formalmente morale, è il divino nella sua realtà *mondana*, il sostanziale i cui lati sia particolari che essenziali offrono il contenuto che mette in movimento l'azione veramente umana ed i quali esplicano e rendono reale nell'agire stesso questa loro essenza.

ββ) Tramite il principio della particolarizzazione a cui è sottoposto tutto ciò che si esteriorizza nella oggettività reale, le potenze etiche ed insieme i caratteri in azione sono ora *differenti* in rapporto al loro contenuto ed alla loro apparenza individuale. Se queste forze particolari, quali sono richieste dalla poesia drammatica, sono chiamate ad una attività palese e si realizzano come fine determinato di un pathos umano che passa all'azione, il loro accordo viene eliminato ed essi avanzano gli *uni* contro gli *altri* in reciproca conchiusione. L'agire individuale allora vuole portare ad effetto sotto determinate circostanze un fine o un carattere che, con questi presupposti, poiché unilateralmente si isola nella sua determinatezza per sé compiuta, necessariamente suscita contro di sé il pathos opposto e porta quindi a conflitti inevitabili. Il tragico originario consiste ora nel fatto che entro tale collisione entrambi i lati dell'opposizione, presi per sé, hanno una loro *legittimità*, mentre d'altra parte sono in grado di condurre a compimento il vero contenuto positivo del loro fine e del loro carattere solo come negazione e *violazione* dell'altra potenza egualmente legittima, cadendo quindi essa in *colpa* proprio nella loro eticità e tramite essa.

Ho già or ora indicato sopra la ragione universale della necessità di questi conflitti. La sostanza etica come

unità concreta è una totalità di rapporti e potenze *differenti*, che però solo in una condizione inattiva realizzano come dèi beati l'opera dello spirito del godimento di una vita imperturbata. Viceversa, il concetto di questa totalità stessa implica che dalla sua idealità ancora astratta si passi alla realtà effettuale e all'apparenza mondana. La natura di questo elemento comporta ora che la semplice differenziazione assunta sul terreno di determinate circostanze da caratteri individuali, deve rovesciarsi in opposizione e collisione. Soltanto cosí acquistano un vero significato quegli dèi che solo nell'Olimpo celeste della fantasia e della rappresentazione religiosa regnano nella loro pacifica calma ed unità, ma che quando vengono realmente a vita come ora, in quanto pathos determinato di una individualità umana, nonostante ogni legittimità conducono alla colpa e al torto mediante la loro particolarità determinata e la sua opposizione contro altri.

γγ) Con ciò è posta però una contraddizione non mediata, che pur potendo passare a realtà, non può tuttavia conservarsi in essa come il sostanziale ed il vero reale, ma trova il suo diritto vero e proprio solo nel *superarsi* come contraddizione. Perciò, *in terzo luogo*, la soluzione tragica di questo contrasto è altrettanto legittima quanto il fine ed il carattere tragici, altrettanto necessaria quanto la collisione tragica. Infatti per mezzo di essa la giustizia eterna si esercita sui fini e sugli individui in modo tale da restaurare la sostanza etica e l'unità mediante la distruzione dell'individualità che disturba la loro quiete. Infatti i caratteri, pur prefiggendosi quel che è in se stesso valido, possono tragicamente eseguirlo solo contraddittoriamente con unilateralità arrecante violazione. Quel che è veramente sostanziale e che deve pervenire a realtà, non è però la lotta delle particolarità, per

quanto questa trovi la sua base essenziale nel concetto della realtà mondana e dell'agire umano, bensí è la conciliazione in cui senza violazione od opposizione armonicamente si affermano i fini e gli individui determinati. Ciò che quindi nell'esito tragico viene superato è solo la particolarità *unilaterale* che non è stata in grado di adattarsi a questa armonia e che ora nella tragicità del suo agire, se non riesce a staccarsi da se stessa e dal suo comportamento, si vede esposta a rovina in tutta la sua totalità o almeno costretta, se ne è capace, a rinunciare ad effettuare il proprio fine. A questo riguardo è noto che Aristotele ha posto il vero effetto della tragedia nel fatto che essa deve suscitare *timore* e *compassione*. Con questa affermazione Aristotele non intendeva il semplice sentimento dell'accordo o disaccordo con la mia soggettività, non quel che piace o dispiace, attira o respinge, cioè la piú superficiale di tutte le definizioni, che solo nell'epoca moderna si è voluta porre a principio dell'approvazione e del suo contrario. Infatti l'opera d'arte deve solo curarsi di portare a manifestazione ciò che si addice alla ragione e alla verità dello spirito, e al fine di ricercarne il principio è necessario che si rivolga l'attenzione a punti di vista del tutto diversi. Perciò anche con questa affermazione di Aristotele non dobbiamo tenerci al semplice sentimento del timore e della compassione, ma al principio del *contenuto*, la cui apparenza artistica deve purificare questi sentimenti. L'uomo può temere da un lato la forza dell'esterno e del finito, e dall'altro il potere di ciò che è in sé e per sé. Ma quel che l'uomo deve ora veramente temere, non è il potere esterno e l'oppressione che ne deriva, bensí la potenza etica che è una determinazione della propria libera ragione ed al contempo l'eterno e l'inviolabile, che egli quando gli si volge contro suscita contro se stesso. Come il timore,

cosí anche la compassione ha un doppio oggetto. Il primo riguarda la commozione nel senso comune, cioè la simpatia per le disgrazie e sofferenze altrui, sentite come qualcosa di finito e negativo. Ed a questa compassione sono sempre disposte le donnette. Ma l'uomo nobile e grande non vuole essere compatito e commiserato in tal modo, giacché, se viene messo in rilievo soltanto il lato nullo, il negativo della disgrazia, si umilia chi la subisce. La vera compassione è invece la simpatia con la legittimità al contempo etica di colui che soffre, con l'affermativo ed il sostanziale che non può non esserci in lui; e non è questa la compassione che possono ispirarci canaglie e bricconi. Quindi, se il carattere tragico, cosí come ci ha ispirato il timore della potenza dell'eticità violata, deve suscitare in noi nella sua disgrazia una simpatia tragica, bisogna che abbia in se stesso contenuto e vigore. Infatti solo un vero contenuto è atto a colpire un cuore nobile a scuoterlo nel profondo. Perciò non dobbiamo confondere l'interesse per l'esito tragico con la soddisfazione candida consistente nel fatto che una storia triste, una disgrazia come tale, deve pretendere la nostra partecipazione. Simili avvenimenti miserevoli possono capitare all'uomo, senza che vi sia sua colpa o partecipazione, per la semplice congiuntura di accidentalità esterna e di circostanze relative, per una malattia, per la perdita dei beni, per morte ecc., e l'interesse vero e proprio che dovrebbero suscitare in noi è solo lo zelo di venire in aiuto e soccorrere. Se questo non si può fare, i quadri di dolore e di miseria sono solo laceranti. Una sofferenza veramente tragica è invece destinata agli individui in azione solo come conseguenza di un atto loro proprio, legittimo altrettanto quanto colpevole per la collisione che arreca, e atto di cui essi hanno da ritenersi responsabili con tutto il loro Io.

Al di sopra del semplice timore e della simpatia tragica si colloca perciò il sentimento della *conciliazione* che la tragedia procura con la visione della giustizia eterna, la quale col suo potere assoluto compenetra la legittimità relativa di fini e passioni unilaterali, perché non può tollerare che il conflitto e la contraddizione fra le potenze etiche, unitarie secondo il loro concetto, si affermino come vittoriosi e acquistino consistenza nella vera realtà.

Poiché ora il tragico, in conseguenza di questo principio, si basa essenzialmente sulla concezione di un simile conflitto e della sua soluzione, la poesia drammatica, secondo tutto il suo modo di manifestare, è l'unica capace di fare e compiutamente configurare a principio dell'opera d'arte il tragico nel suo ambito e corso totale. Per questo motivo solo ora ho trovato occasione per parlare della concezione tragica, per quanto essa, sebbene in minore misura, estenda in molti modi la sua efficacia anche sulle altre arti.

β) Se nella tragedia quel che è eternamente sostanziale viene a vittoria in modo riconciliante, in quanto cancella dall'individualità in conflitto solo la falsa unilateralità e manifesta invece, come ciò che va mantenuto, il positivo, voluto dall'individualità, nella sua mediazione non piú discorde ma affermativa, nella *commedia* al contrario è la *soggettività* che nella sua infinita sicurezza conserva il predominio. Infatti solo questi due momenti fondamentali dell'azione possono contrapporsi l'un l'altro nella scissione della poesia drammatica in generi diversi. Nella tragedia gli individui si distruggono per l'unilateralità della loro ferma volontà e del loro saldo carattere oppure devono rassegnarsi ad accogliere in sé ciò a cui si oppongono in modo sostanziale; nella commedia, con il riso provocato dagli individui che tutto dissolvono

ad opera propria ed in loro, viene invece ad intuizione la vittoria della loro soggettività in sé sussistente in piena sicurezza.

αα) Il terreno universale della commedia è perciò un mondo in cui l'uomo come soggetto si è fatto padrone completo di tutto ciò che altrimenti vale per lui come mondo i cui fini si distruggono quindi mediante la loro stessa inessenzialità. Nessun aiuto si può per es. arrecare ad un popolo democratico composto di cittadini egoisti, litigiosi, frivoli, tronfi, senza fede e conoscenza, chiacchieroni, millantatori e vuoti; esso si dissolve nella sua stoltezza. Tuttavia non è che ogni agire privo di sostanza sia comico già di per sé, sulla base solo di questa nullità. A questo riguardo si confonde spesso il *ridicolo* con quel che è propriamente *comico*. Ridicolo può divenire ogni contrasto fra l'essenziale e la sua apparenza, fra il fine ed il mezzo, contraddizione con cui l'apparenza si supera in se stessa, ed il fine, realizzandosi, si priva della sua meta. Ma per il comico noi dobbiamo avanzare un'esigenza ancora piú profonda. I vizi degli uomini, p. es., non sono affatto comici; la satira, quanto piú stridenti sono i colori con cui dipinge la contraddizione che vi è fra il mondo reale e quel che l'uomo virtuoso dovrebbe essere, ci offre a questo riguardo una prova molto schietta. Stoltezza, insania, stupidità, prese in sé e per sé, non hanno bisogno affatto di essere comiche, quantunque ne ridiamo. In generale non c'è nulla che sia piú contrastante di ciò di cui ridono gli uomini. Può muoverli a riso anche ciò che vi è di piú piatto e banale, ma spesso ridono pure delle cose piú importanti e profonde purché vi si mostri un qualsiasi lato del tutto insignificante che sia in contraddizione con le loro abitudini e la loro concezione quotidiana. Il riso è allora solo estrinsecazione di una saggezza compiaciuta, un

segno che si è tanto saggi da riconoscere un simile contrasto e da saperla lunga in proposito. Parimenti esiste un riso di motteggio, di disprezzo, di disperazione ecc. Invece sono propri del comico l'infinito buon umore in genere e la sconfinata certezza di essere ben al di sopra della propria contraddizione e di non esserne affatto amareggiati e resi infelici: ossia la beatitudine e l'essere a proprio agio della soggettività che, certa di se stessa, può sopportare la dissoluzione dei suoi fini e delle sue realizzazioni. Il rigido intelletto è il meno capace di fare ciò proprio quando egli diviene, con il suo comportamento, altamente ridicolo per gli altri.

ββ) Per ciò che riguarda il genere di contenuto che può costituire l'oggetto dell'azione comica, parlerò in generale solo dei seguenti punti.

In primo luogo, ci sono da un lato i fini ed i caratteri in sé e per sé privi di sostanza e contraddittori, quindi incapaci di portarsi ad effetto. P. es., l'avarizia, sia in rapporto a ciò che agogna, sia in relazione ai mezzi meschini di cui si serve, appare di per sé una nullità. Infatti essa prende come realtà ultima la morta astrazione della ricchezza, il danaro come tale, ed arrestandosi ad essa astrazione cerca di raggiungere questo freddo godimento privandosi di ogni altra concreta soddisfazione, mentre però in questa impotenza del suo fine e dei suoi mezzi non può spuntarla con l'astuzia, l'inganno ecc. Ma se l'individuo riunisce *seriamente* la sua soggettività con questo contenuto in se stesso falso come se fosse l'intero contenuto della sua esistenza, cosicché, se esso gli viene strappato, quanto piú vi si era attaccato con tanta piú infelicità viene ad infrangersi in sé, allora in questa manifestazione manca il nucleo vero e proprio del comico, cosí come sempre avviene quando da un lato sono mantenuti l'aspetto penoso dei rapporti, e dall'altro il sem-

plice motteggio e la gioia sadica. Perciò il comico c'è in maggiore misura quando fini in sé modesti e nulli devono essere portati ad effetto con la parvenza di una grande serietà e di grandi preparativi, ma poi al soggetto, se tutto va a monte, non importa in realtà nulla proprio perché egli voleva qualcosa di molto modesto, cosicché può uscirsene in libera serenità da questo crollo.

In secondo luogo, il rapporto opposto si verifica quando gli individui si pavoneggiano con fini e caratteri *sostanziali*, per la cui realizzazione essi come individui sono però lo strumento assolutamente opposto. In tal caso il sostanziale è divenuto una semplice immaginazione ed una parvenza per sé o per altri, che si dà, sí, l'aspetto ed il valore dell'essenziale, ma proprio per questa ragione avvolge fine ed individuo, azione e carattere in una contraddizione con cui si distrugge il raggiungimento stesso del fine e del carattere immaginati. Di tale natura sono, p. es., le *Ecclesiazuse* di Aristofane, perché qui le donne, che vogliono deliberare e fondare una nuova costituzione, conservano tutti i loro capricci e passioni di donne.

Un *terzo* elemento complementare ai primi due è costituito dall'uso di accidenti esterni per i cui vari e singolari intrecci nascono situazioni in cui i fini e la loro esecuzione, il carattere interno e le sue condizioni esterne, sono posti in un contrasto comico e conducono ad una soluzione egualmente comica.

γγ) Ma, poiché il comico in generale poggia di per sé sui contrasti contraddittorii che si instaurano fra i fini in se stessi e i loro contenuti da un lato e l'accidentalità della soggettività e delle circostanze esterne dall'altro, l'azione comica quasi piú urgentemente di quella tragica ha bisogno di una *soluzione*. Infatti la contraddi-

zione fra l'in sé e per sé vero e la sua realtà individuale spicca ancora maggiormente nell'azione comica.

Ciò che però in questa soluzione si distrugge non è né il *sostanziale* né la *soggettività* come tale.

Infatti anche la commedia, in quanto vera arte, deve assumersi il compito di portare ad apparenza con la sua manifestazione quel che è in sé e per sé razionale, non come ciò che in se stesso si rovescia e si infrange, ma al contrario come ciò che neanche nella realtà lascia vincere o sussistere fino alla fine la stoltezza e l'irrazionalità, le false opposizioni e contraddizioni. P. es., Aristofane non si fa gioco di ciò che di veramente etico c'è nella vita del popolo ateniese, né dell'autentica filosofia, della vera fede religiosa, dell'arte genuina; ma quel che egli ci pone dinanzi nella sua stoltezza che da se stessa si distrugge sono le aberrazioni della democrazia, da cui sono spariti l'antica fede e gli antichi costumi, è la sofisticheria, il tono lamentevole e pietoso della tragedia, le chiacchiere volubili, la litigiosità ecc., questa nuda contropartita di una vera realtà statale, religiosa, artistica. Solo nella nostra epoca un Kotzebue poté riuscire a fare passare come eccellenza morale quel che è una bassezza, e ad abbellire e giustificare quel che può esistere solo per essere distrutto.

Tuttavia neanche la soggettività come tale deve crollare nella commedia. Se infatti vien messo in rilievo solo la parvenza e la finzione del sostanziale oppure ciò che è in sé e per sé errato e meschino, allora resta, però, come principio superiore la soggettività in sé salda che nella sua libertà si eleva al di sopra della scomparsa di tutta questa finitezza ed è in se stessa sicura e beata. La soggettività comica è divenuta padrona di ciò che appare nella realtà. Scomparsa è l'adeguata presenza reale del sostanziale; se l'inessenziale in sé si priva ad opera pro-

pria della sua parvente esistenza, il soggetto si impadronisce anche di questa dissoluzione e resta in sé imperturbato e a proprio agio.

γ) Al centro fra la tragedia e la commedia si colloca un *terzo* genere principale di poesia drammatica, che tuttavia ha un'importanza meno profonda, sebbene in esso la differenza fra il tragico e il comico si sforzi di giungere a mediazione, o almeno i due lati tendano a riunirsi e a costituire un tutto concretò, senza che ciascuno di esso si isoli contrapponendosi assolutamente all'altro.

αα) Rientra qui, p. es., la satira antica in cui l'azione principale, se pur non è tragica, rimane però seria, mentre il coro delle satire è trattato comicamente. Anche la tragicommedia si può collocare in questa classe, e di essa ci dà un esempio Plauto nel suo *Anfitrione*, facendo annunziare ciò già nel prologo da Mercurio, che così interpella gli spettatori:

Quid contraxistis frontem? Quia Tragoediam
Dixi futurum hanc? Deus sum: commutavero
Eamdem hanc, si voltis: faciam, ex Tragoedia
Commoedia ut sit omnibus iisdem versibus.
Faciam ut conmista sit Tragicocomoedia. *

E come motivo per questa mescolanza egli adduce la circostanza che da un lato agiscono come personaggi dèi e re, e dall'altro la figura comica dello schiavo Sosia. In misura ancora maggiore si intrecciano il tragico e il comico nella poesia drammatica moderna, perché qui, anche nella tragedia, il principio della soggettività, che

* Perché aggrottate la fronte? Perché vi ho annunciato una tragedia? Io sono un dio: se volete, ve la trasformerò puntualmente in commedia; farò della commedia una tragedia, e proprio con i medesimi versi; ne farò una tragicommedia mista.

diviene per sé libero nel comico, si mostra come di per sé predominante e sospinge in secondo piano la sostanzialità del contenuto delle potenze etiche.

ββ) Ma la mediazione piú profonda della concezione tragica e di quella comica in un nuovo tutto non consiste in una giustapposizione o rovesciamento di queste opposizioni, bensí nella loro pacificazione, in cui esse si neutralizzano a vicenda. La soggettività, invece di agire con deformazione comica, si riempie con la serietà di rapporti piú solidi e di caratteri piú consistenti, mentre la saldezza tragica della volontà e la profondità delle collisioni si ammorbidiscono e si appianano in tal misura che si può giungere ad una conciliazione degli interessi e ad una unione armonica dei fini e degli individui. In tale genere di concezione trovano il motivo della loro origine il dramma e l'opera teatrale moderna. Il lato profondo di questo principio è la concezione che, nonostante le differenze ed i conflitti di interessi, passioni e caratteri, viene tuttavia portata ad effetto per mezzo dell'agire umano una realtà in sé armonica. Già gli antichi hanno tragedie con un simile esito, in quanto gli individui non vengono sacrificati, ma si salvano: p. es., l'Areopago, nelle *Eumenidi* di Eschilo, concede il diritto alla venerazione ad entrambe le parti, ad Apollo e alle vergini vendicatrici. Anche nel *Filottete* si giunge ad appianare con l'apparizione divina ed il consiglio di Eracle la lotta fra Neottolemo e Filottete che combattono poi uniti contro Troia. Ma qui la pacificazione avviene dall'esterno, per comando degli dèi ecc., e non ha la sua fonte nelle parti stesse, mentre nel dramma moderno sono gli individui stessi che dal corso della loro azione si trovano condotti a questo abbandono del contrasto ed alla conciliazione reciproca del loro fine o del loro carattere. Per questo aspetto l'*Ifigenia* di Goethe

è un autentico modello poetico di dramma: superiore ancora al suo *Tasso*, in cui da un lato la conciliazione con Antonio riguarda prevalente l'animo e il riconoscimento soggettivo del fatto che Antonio possiede quel reale senso di vita che manca invece al carattere del Tasso, mentre dall'altro il diritto della vita ideale, che Tasso tiene fermo in conflitto con la realtà, con il saper vivere, con le convenzioni sociali, viene ad imporsi nello spettatore solo soggettivamente, mentre esternamente si presenta piú che altro come indulgenza per il poeta e partecipazione alla sua sorte.

γγ) Ma nell'insieme i limiti di questo genere intermedio sono da un lato piú instabili di quelli della tragedia e della commedia, mentre dall'altro c'è qui il pericolo di uscir fuori dal tipo autenticamente drammatico o di cadere nel prosaico. Infatti, poiché i conflitti, dovendo pervenire a pacificazione finale attraverso il proprio contrasto, non si contrappongono fin dall'inizio in tragica asprezza, il poeta facilmente si vede spinto a rivolgere tutta la forza della sua manifestazione ai lati interiori del carattere e a fare del corso delle situazioni un semplice mezzo per questa descrizione di carattere; oppure egli concede al lato esterno delle condizioni di costume o di epoca uno spazio prevalente, e, se entrambe le cose gli risultano troppo difficili, si limita allora a tener desta l'attenzione per mezzo del mero interesse suscitato dagli intrecci di eventi emozionanti. A questa cerchia appartiene perciò in gran numero di drammi moderni che si preoccupano piú dell'effetto teatrale che non della poesia e che hanno di mira non una commozione veramente poetica, ma una commozione semplicemente umana, oppure hanno come fine il puro intrattenimento del pubblico o il miglioramento morale di esso; essi però in massima parte

non fanno che procurare all'attore numerose occasioni di portare splendidamente alla luce tutto il suo virtuosismo.

b) *Differenza tra la poesia drammatica antica e quella moderna*

Lo stesso principio che ci ha dato la base della divisione dell'arte drammatica in tragedia e commedia, ci offre anche i punti essenziali di appoggio per il suo sviluppo storico. Infatti le tappe di questo svolgimento possono consistere solo nel dispiegarsi e svilupparsi dei momenti principali contenuti nel concetto dell'agire drammatico, cosicché da un lato l'intera concezione ed esecuzione mette in rilievo il *sostanziale* nei fini, nei conflitti e nei caratteri, mentre dall'altro il centro è costituito dalla *soggettiva* interiorità e *particolarità*.

α) A questo riguardo, poiché non dobbiamo fare una storia dell'arte completa, possiamo fin d'ora mettere da parte quegli inizi dell'arte drammatica che si incontrano in *Oriente*. Infatti, per quanto la poesia orientale abbia prodotto opere notevoli nel campo dell'epos ed in alcuni generi lirici, tuttavia l'intera concezione del mondo orientale vieta di per sé un adeguato sviluppo dell'arte *drammatica*. Infatti per l'agire veramente tragico è necessario che sia maturato il principio della libertà e dell'autonomia *individuali* o per lo meno l'autodeterminazione di essere liberamente responsabili dei propri atti e delle loro conseguenze; ed in grado ancora maggiore deve essere affiorato, perché ci sia la *commedia*, il libero diritto della *soggettività* e del suo dominio in sé confidente. Nessuna delle due cose si verifica in Oriente, ed in particolare la grandiosa sublimità della poesia mus-

sulmana, sebbene per un verso in essa si possano già affermare piú energicamente l'autonomia individuale, è del tutto lontana da ogni tentativo di esprimersi drammaticamente, giacché, per l'altro verso, è *l'unica* potenza sostanziale a sottomettersi tanto piú conseguentemente ogni creatura e a deciderne la sorte in inesorabili cambiamenti. Perciò non può esserci qui la legittimazione di un contenuto particolare dell'azione individuale o della soggettività che in sé si immerge, come è richiesto dall'arte drammatica, e anzi la sottomissione del soggetto alla volontà di Dio resta nell'Islamismo tanto piú astratta quanto piú astrattamente universale è l'unica potenza dominante che governa tutto e non lascia posto infine ad alcuna particolarità. Noi perciò troviamo degli inizi drammatici solo presso i *cinesi* e gli *indiani*, ma anche qui, secondo le poche testimonianze che finora abbiamo, non si tratta dell'esecuzione di un agire libero, individuale, ma per lo piú solo di sentimenti e avvenimenti che vengono animati in determinate situazioni presentate in uno svolgimento attuale.

β) L'inizio vero e proprio della poesia drammatica va cercato quindi presso i *greci*, presso cui il principio della libera individualità rende per la prima volta possibile la compiutezza della forma d'arte classica. Conformemente a questo tipo, però, l'individuo, anche rispetto all'azione, può qui presentarsi solo nella misura in cui la libera vitalità del contenuto sostanziale di fini umani immediatamente lo richiede. Ciò quindi su cui soprattutto vertono il dramma, la tragedia e la commedia antica è l'universale ed essenziale del fine che gli individui realizzano; nella tragedia il diritto etico della coscienza in rapporto all'azione determinata, la legittimità dell'atto in sé e per sé; e nella commedia an-

tica per lo meno sono parimenti gli interessi pubblici universali ad esser messi in rilievo: gli statisti ed il loro modo di condurre lo Stato, la filosofia e la sua corruzione ecc. Perciò qui non possono trovare completamente posto né la varia descrizione dell'animo interno e del carattere peculiare, né l'intreccio e l'intrigo specifico, e l'interesse non verte neppure sul destino degli individui. In luogo di questi lati piú particolari viene richiesta soprattutto la partecipazione alla semplice lotta ed al suo esito nel conflitto ingaggiato fra le potenze essenziali della vita e gli dèi che governano il cuore umano e che hanno come rappresentanti individuali gli eroi tragici, allo stesso modo in cui le figure comiche palesano la deformazione generale alla quale si sono ridotte nel presente e nella realtà stessa le tendenze fondamentali dell'esistenza pubblica.

γ) Nella poesia *moderna* romantica, invece, il tema preferito è costituito dalla passione personale, la cui soddisfazione può riguardare solo un fine soggettivo, in generale il destino di un individuo e di un carattere particolare entro rapporti specifici.

L'interesse poetico risiede per questo aspetto nella grandezza dei caratteri che mostrano, con la loro fantasia o con il loro modo di sentire e le loro predisposizioni, di essersi innalzati oltre le loro situazioni e azioni, cosí come mostrano la piena ricchezza dell'animo come una possibilità reale che spesso è ostacolata e distrutta solo da circostanze e complicazioni; ma al contempo essi ritrovano una conciliazione nella grandezza stessa di tali nature. Nei confronti del contenuto particolare dell'azione il nostro interesse perciò viene rivolto, con questa concezione, non alla legittimità e necessità etica ma alle persone singole ed ai loro casi. Un motivo fondamentale è dato, a questo livello, dell'amore, dall'ambizione ecc., e non è

da escludere nemmeno il crimine, il quale ultimo però diviene facilmente uno scoglio difficile a superare. Infatti un criminale preso per sé, e soprattutto quand'egli è debole e di per sé abietto, come l'eroe nella *Colpa* di Müllner, offre solo uno spettacolo ripugnante. In tal caso devono essere prima di tutto richieste per lo meno una grandezza formale del carattere e una potenza della soggettività tali da sostenere ogni negativo e sopportare la propria sorte senza rinnegare i propri atti ed essere in sé infrante. Viceversa i fini sostanziali, la patria e la famiglia, la corona, il regno, ecc., anche se gli individui non si interessano del sostanziale che vi risiede ma della propria individualità, non sono da escludere in nessun modo, bensí nell'insieme formano allora in misura maggiore il terreno determinato su cui gli individui stanno secondo il loro carattere soggettivo ed in cui impegnano la lotta, e in misura minore forniscono invece il contenuto estremo vero e proprio del volere e dell'agire.

Accanto a questa soggettività può presentarsi inoltre la vasta ampiezza della particolarità sia nei confronti dell'interno che delle circostanze esterne e dei rapporti entro cui si svolge l'azione. Perciò qui, a differenza dei conflitti semplici quali si incontrano presso gli antichi, si affermano a giusta ragione la varietà e la pienezza dei caratteri in azione, l'eccezionalità di complicazioni intrecciantisi in modo sempre nuovo, l'incrociarsi degli intrighi, l'accidentalità degli eventi, e in generale tutti quei lati che col divenire liberi di contro alla radicale sostanzialità del contenuto essenziale indicano il tipo della forma d'arte romantica nella sua differenza da quella classica.

Nonostante questa particolarità apparentemente liberatasi, e se il tutto deve restare drammatico e poetico, a questo livello da un lato deve essere messa visibilmente in rilievo la determinatezza della collisione che deve af-

fermare se stessa in lotta risolutiva, e dall'altro, soprattutto nella tragedia, deve palesarsi attraverso il corso e l'esito dell'azione particolare l'opera di un superiore governo del mondo, sotto forma di provvidenza o di destino.

c) *Lo sviluppo concreto della poesia drammatica e dei suoi generi*

Rientrano nelle differenze essenziali su esaminate della concezione e dell'esecuzione poetica i diversi generi dell'arte drammatica che giungono alla loro compiutezza veramente reale solo in quanto si sviluppano nell'una o nell'altra fase. Noi perciò dobbiamo, a conclusione, esaminare anche queste forme concrete.

α) La prima cerchia principale che ci sta dinanzi come la fase piú consistente sia della tragedia vera e propria che della commedia, escludendo per i motivi addotti gli inizi orientali, è la poesia drammatica dei *greci*. In essa infatti per la prima volta viene ad apparire la coscienza di ciò che in generale è il tragico e il comico nella sua vera essenza, e dopo che si sono rigorosamente e saldamente separate queste opposte concezioni dell'agire umano, raggiungono in organico sviluppo il culmine della loro perfezione prima la tragedia e poi la commedia, e di questa perfezione l'arte drammatica romana non è infine che un piú pallido riflesso che non raggiunge nemmeno l'altezza di quel che i romani stessi hanno saputo fare con sforzo analogo nel campo dell'epos e della lirica. Nei confronti dell'esame piú dettagliato di queste fasi mi limiterò tuttavia, per accennare brevemente solo a ciò che è piú importante, al punto di vista tragico di Eschilo e di Sofocle e a quello comico di Aristofane.

αα) Per ciò che riguarda in primo lougo la *tragedia,* ho già detto che la forma fondamentale con cui si determina tutta la sua organizzazione e struttura va cercata nel rilievo dato al lato sostanziale sia dei fini e del loro contenuto che degli individui e della loro lotta e destino.

Il terreno universale dell'azione tragica lo offre, come nell'epos cosí anche nella tragedia, *quella* condizione del mondo che ho già prima indicato come *eroica.* Infatti solo nei giorni eroici le potenze etiche universali, non essendo per sé fissate né come leggi dello Stato né come comandi o doveri morali, possono presentarsi con originaria freschezza come gli dèi che o si contrappongono nella propria attività oppure appaiono come il contenuto vivente della libera individualità umana stessa. Ma se l'etico deve di per sé presentarsi come la base sostanziale, il terreno universale da cui scaturisce il prodotto dell'agire individuale sia nella sua scissione che nel suo ricondursi all'unità sulla base di questo movimento, noi abbiamo dinanzi due diverse forme per il lato etico dell'agire.

In primo luogo, infatti, vi è la coscienza semplice che resta per sé e per gli altri irreprensibile e neutrale in un acquietamento indisturbato, nella misura in cui vuole la sostanza solo come identità non scissa dei suoi lati particolari. Questa coscienza, che nella propria venerazione, fede e fortuna, è prima di particolarizzazione e quindi solo universale, non può però giungere ad un'azione determinata, bensí prova una specie di terrore di fronte al contrasto che vi è contenuto: e ciò sebbene, essa stessa inattiva, stimi al contempo come superiore quel coraggio spirituale che consiste nel passare alla decisione e all'azione secondo un fine autoimposto, mentre essa stessa tuttavia si sa incapace di prendervi parte e riconosce se

stessa come semplice terreno e spettatrice, per cui rispetto agli individui in azione, che essa venera come superiori, non le resta da fare altro che contrapporre all'energia della loro lotta l'oggetto della propria saggezza, cioè l'idealità sostanziale delle potenze etiche.

Il *secondo* lato è formato dal pathos individuale che con legittimità etica spinge i caratteri agenti alla loro opposizione contro gli altri, portandoli cosí a conflitto. Gli individui di questo pathos non sono ciò che noi chiamiamo caratteri nel senso moderno del termine, ma non sono neanche semplici astrazioni, collocandosi essi invece nel centro vivente fra questi due estremi, come figure salde che sono solo ciò che sono, senza collisione in se stesse e senza esitazioni nel riconoscere un altro pathos, e pertanto — proprio l'opposto dell'ironia moderna — caratteri alti, assolutamente determinati, la cui determinatezza però trova il suo contenuto e la sua base in una particolare potenza etica. In quanto ora soltanto la *contrapposizione* fra questi individui autorizzati ad agire costituisce il tragico, essa può venire ad apparire solo sul terreno della realtà umana. Infatti solo questa contiene la determinazione che una qualità particolare costituisce la sostanza di un individuo in modo *tale*, che quest'ultimo con tutto il suo interesse e il suo essere si trasferisce in quel contenuto, lasciandolo divenire passione compenetrante. Ma negli dèi *beati* l'essenziale è l'indifferente natura divina, mentre l'opposizione, che non ha mai un carattere di estrema serietà, diviene piuttosto una ironia che dissolve se stessa, come ho già mostrato a proposito dell'epos omerico.

Questi due lati, di cui l'uno è cosí importante per il tutto quanto l'altro, cioè la coscienza non scissa del divino e l'agire antagonistico, ma presentantesi con forza ed atto divino, che decide ed effettua fini etici, costituisco-

no i principali elementi la cui mediazione è manifestata dalla tragedia greca, nelle sue opere d'arte, come *coro* e come eroi *in azione*.

Nell'epoca moderna si è molto disquisito sul significato del *coro* greco, ed è stata avanzata la domanda se esso possa e debba essere introdotto anche nella tragedia moderna. Si è infatti sentito il bisogno di una simile base sostanziale, benché al contempo non si sia saputo trovarle una giusta collocazione, perché non si è saputo cogliere abbastanza profondamente la natura di quel che è autenticamente tragico e la necessità del coro per il piano della tragedia greca. Infatti da un lato si è avuto il riconoscimento del coro, quando si è detto che ad esso compete la calma riflessione sul tutto, mentre i personaggi in azione restano presi nei loro fini e nelle loro situazioni particolari ed hanno ora nel coro e nelle considerazioni di esso il criterio valutativo del valore dei loro caratteri e delle loro azioni in una misura pari a quella in cui il pubblico trovava in esso un rappresentante oggettivo del proprio giudizio su ciò che nell'opera d'arte si svolgeva. Con quest'idea si è in parte colto il punto esatto nei confronti del fatto che il coro in effetti esiste come la coscienza sostanziale, superiore, che distoglie dai falsi conflitti e prepara la soluzione. Esso non è tuttavia un personaggio semplicemente esteriore e inoperoso come gli spettatori, che si dedichi a riflessioni morali, e il quale allora, per sé senza interesse e noioso, sarebbe stato aggiunto solo al fine di permettere queste riflessioni. Esso è invece la sostanza reale della vita e dell'azione eticamente eroica, è, di fronte ai singoli eroi, il popolo quale terreno fecondo da cui gli individui, quali fiori e piante tese in alto, nascono dal loro proprio suolo e dall'esistenza di esso sono condizionati. Cosí il coro appartiene essenzialmente a quel livello in cui agli intrecci etici non si contrappongono an-

cora determinate leggi statali giuridicamente valide e fissi dogmi religiosi, ma l'etico appare soltanto nella sua realtà immediatamente viva, mentre solo l'equilibrio di una vita immobile resta assicurato contro le terribili collisioni a cui non può non portare l'energia opposta dell'agire individuale. Ma che questo asilo sicuro esista realmente, di ciò il coro ci dà appunto coscienza. Esso perciò non entra attivamente nell'azione né esercita attivamente diritti verso gli eroi in lotta, ma esprime solo teoricamente il suo giudizio, ammonisce, compatisce o invoca il diritto divino e le potenze interne, che la fantasia si rappresenta esternamente come la cerchia degli dèi che governano le cose. In questa espressione, come già abbiamo visto, esso è lirico; infatti non agisce né ha da raccontare epicamente degli avvenimenti, ma il suo contenuto conserva al contempo il carattere epico di una universalità sostanziale e si muove cosí in un modo lirico il quale, a differenza dell'ode vera e propria, può avvicinarsi talvolta al peana ed al ditirambo. Questo posto del coro nella tragedia greca va sottolineato in modo essenziale. Come il teatro ha il suo terreno esterno, le sue scene ed il suo ambiente, cosí il coro, il popolo è, per cosí dire, la scena spirituale, e può essere paragonato al tempio dell'architettura il quale circonda la statua del dio, che qui diviene l'eroe in azione. Invece presso di noi le statue stanno all'aria libera senza un simile sfondo, di cui del resto la tragedia moderna non ha nemmeno bisogno, perché le sue azioni non poggiano su questa base sostanziale, ma sulla volontà e sul carattere soggettivo ed al contempo sul verificarsi apparentemente esteriore e casuale degli avvenimenti e delle circostanze. A questo riguardo è una idea del tutto errata considerare il coro come uno strascico accidentale ed una semplice sopravvivenza del pe-

riodo delle origini del dramma greco. Certo la sua origine esteriore va ricavata dal fatto che nelle feste di Bacco la cosa principale, rispetto all'arte, era il canto corale, finché ad interromperlo non interveniva un narratore il cui racconto si trasformò e si innalzò alla fine alle figure reali dell'azione drammatica. Ma il coro, nel periodo di fioritura della tragedia, non fu già mantenuto solo per onorare questo momento della festa e del culto di Bacco, bensí si sviluppò in modo sempre piú bello e armonioso solo perché esso appartiene essenzialmente all'azione drammatica stessa a cui è tanto necessario, che la decadenza della tragedia incominciò principalmente con il peggioramento del coro, che non rimase piú un membro integrale del tutto ma si abbassò ad un indifferente ornamento. Invece per la tragedia romantica il coro non si mostra adatto, né essa del resto è sorta originariamente da canti corali. Al contrario qui il contenuto è tale che ogni introduzione di cori in senso greco non ha arrecato che insuccesso. Infatti già gli antichissimi misteri, moralità e le varie farse, da cui è scaturito il dramma romantico, non presentano né una azione nell'originario senso greco, né alcuna rottura della coscienza non scissa del divino e della vita. Parimenti il coro non è adatto alla cavalleria e al dominio dei re, inquantoché qui il popolo deve ubbidire oppure è esso stesso parte e con l'interesse per la propria felicità o disgrazia è esso stesso coinvolto nell'azione. In generale il coro non può trovare il suo giusto posto quando si tratta di passioni, fini e caratteri particolari o quando l'intrigo ha da dispiegarsi liberamente.

Il *secondo* elemento principale, di fronte al coro, è costituito dagli *individui* agenti in modo *pieno di conflitti*. Nella tragedia greca ciò che crea l'occasione per le collisioni non è già la cattiva volontà, il crimine, l'indegnità o la semplice disgrazia, la cecità e cosí via, ma,

come ho piú volte detto, la legittimità etica di un atto determinato. Infatti il male astratto non ha in se stesso verità né interessa. Ma d'altro lato non può apparire come semplice intenzione il fatto che si diano tratti di caratteri etici ai personaggi in azione; la loro legittimità invece deve essere in sé e per sé essenziale. Casi criminali, come si trovano nei drammi moderni, colpevoli che a nulla servano o che siano anche, come si dice, moralmente nobili e facciano vuote chiacchiere sul destino, si trovano perciò tanto poco nella tragedia antica quanto poco la decisione e l'atto vi si basano sulla semplice soggettività dell'interesse e del carattere, sull'ambizione, sull'innamorarsi, sull'onore o in genere su passioni il cui diritto può basarsi solo sulla particolare inclinazione e personalità. Ma tale decisione, legittimata dal contenuto del suo fine, qualora porti se stessa ad esecuzione in particolarità unilaterale, lede in determinate circostanze, che gi portano in sé la possibilità reale di conflitti, un altro ambito egualmente etico del volere umano, che il carattere contrapposto fissa allora come suo pathos reale e reagendo manda ad effetto, cosicché si mette completamente in movimento la collisione di potenze ed individui aventi eguale legittimità.

La cerchia di questo contenuto ora, e per quanto possa essere variamente particolarizzata, non è per sua natura molto ricca. L'opposizione principale, trattata in modo bellissimo particolarmente da Sofocle sull'esempio di Eschilo, è quella dello Stato, della vita etica nella sua universalità spirituale, con la *famiglia* come eticità naturale. Queste sono le potenze piú pure della manifestazione tragica, in quanto l'armonia di queste sfere e l'agire armonico entro la loro realtà costituiscono la completa realtà dell'esistenza etica. A questo riguardo mi basta citare i *Sette a Tebe* di Eschilo e ancor meglio l'*Antigone* di Sofocle.

Antigone onora il legame di sangue, gli dèi sotterranei, Creonte onora solo Zeus, la potenza che governa la vita e il benessere pubblici. Il medesimo conflitto si trova anche nella *Ifigenia in Aulide*, nell'*Agamennone*, nelle *Coefore* e nelle *Eumenidi* di Eschilo e nell'*Elettra* di Sofocle. Agamennone come re e capo dell'esercito sacrifica la figlia all'interesse dei greci e della spedizione contro Troia, distruggendo cosí il vincolo dell'amore per la figlia e la sposa, che Clitemnestra come madre conserva nel profondo del cuore, apprestando la vendetta di una uccisione ignominiosa al reduce sposo. Oreste, figlio e figlio del re, onora la madre, ma deve difendere il diritto del re, del padre, e colpisce il seno che lo ha generato.

Questo è un contenuto valido per tutti i tempi, e la sua manifestazione ottiene sempre la nostra partecipazione umana ed artistica, nonostante ogni differenziazione nazionale.

Piú formale è una seconda collisione principale che i tragici greci amarono raffigurare nel destino di Edipo, e di cui l'esempio piú compiuto ci è dato da Sofocle nel suo *Edipo Re* e *Edipo a Colono*. Qui si tratta del diritto della coscienza desta, della legittimità di ciò che l'uomo compie con volere autocosciente, di contro a quel che egli ha realmente fatto involontariamente e inconsapevolmente per determinazione divina. Edipo ha ucciso il padre, sposato la madre, generato figli con un matrimonio incestuoso, e tuttavia è stato coinvolto in questo orrendo misfatto senza volerlo e senza esserne cosciente. Il diritto della nostra piú profonda coscienza odierna consisterebbe nel rifiutare di riconoscere questi crimini come gli atti del proprio Io, giacché questi sono avvenuti al di fuori della coscienza e della volontà; ma il greco plastico assume la responsabilità di ciò che egli ha compiuto

come individuo e non si scinde nella soggettività formale dell'autocoscienza e in ciò che è la cosa oggettiva.

Di natura per noi piú subordinata sono infine altre collisioni, che si riferiscono sia alla posizione generale dell'agire individuale rispetto al fato greco, sia a rapporti piú specifici.

In tutti questi conflitti tragici noi dobbiamo, però, soprattutto scartare la falsa rappresentazione di *colpa* o *innocenza*; gli eroi tragici sono sia colpevoli che innocenti. Se vale l'idea che l'uomo sia colpevole solo in *quel* determinato caso che gli si offra una scelta ed egli si decida con libero arbitrio a fare ciò che fa, le antiche figure plastiche sono innocenti; esse agiscono in base a questo carattere, a questo pathos, proprio perché sono questo carattere, questo pathos, e non esiste alcuna indecisione ed alcuna scelta. La forza dei grandi caratteri sta proprio in ciò, che essi non scelgono, ma interamente e per loro natura *sono* ciò che vogliono e compiono. Essi sono ciò che sono e per sempre, e questa è la loro grandezza. Infatti la debolezza nell'azione consiste solo nella separazione del soggetto come tale dal suo contenuto, cosicché carattere, volontà e fine non appaiono concresciuti assolutamente in uno, e l'individuo, poiché per lui non vive nella sua anima nessun saldo fine come sostanza della sua individualità, come pathos e potenza di tutta la sua volontà, può essere ancora indeciso se svolgersi in una direzione o in un'altra e può operare la decisione a suo arbitrio. Questa incertezza ed indecisione sono lontane dalle figure plastiche; per esse il vincolo fra soggettività e contenuto della volontà resta indissolubile. Quel che li spinge a compiere i loro atti è appunto il pathos eticamente legittimo che essi fanno valere con patetica eloquenza, gli uni contro gli altri, non con la retorica soggettiva del cuore e la sofistica della passione, ma con quell'og-

gettività sia consistente che sviluppata, in cui per profondità, misura e bellezza plasticamente viva fu maestro soprattutto Sofocle. Ma al contempo il loro pathos pieno di collisioni li porta ad atti colpevoli, offensivi. Di questi atti essi non vogliono però essere innocenti; al contrario la loro gloria è avere realmente fatto ciò che hanno fatto. Ad un tale eroe non si potrebbe dire cosa peggiore che affermare che ha agito senza sua colpa. È il vanto dei grandi caratteri assumersi la colpa dei propri atti. Essi non vogliono suscitare compassione, commozione, poiché non il sostanziale, ma l'approfondimento soggettivo della personalità, la sofferenza *soggettiva*, è ciò che commuove. Il loro carattere saldo, forte, è invece tutt'uno con il suo pathos essenziale, e questo inscindibile accordo suscita ammirazione, non commozione, alla quale è passato solo Euripide.

Il risultato della complicazione tragica non conduce infine ad altro esito se non a questo, che la legittimità bilaterale dei lati che si combattono reciprocamente è, sí, conservata, ma l'*unilateralità* della loro affermazione viene cancellata e ritorna l'indisturbata armonia interna, quella condizione del coro che a tutti gli dèi attribuisce lo stesso onore non menomato. Il vero sviluppo consiste solo nel superamento delle opposizioni come *tali*, nella conciliazione delle potenze dell'agire che si sforzano nel loro conflitto di negarsi scambievolmente. Solo in tal caso il punto estremo non è l'infelicità e la sofferenza, ma la soddisfazione dello spirito, giacché solo con questa fine la necessità di ciò che accade agli individui può apparire come assoluta razionalità e l'animo si pacifica in modo veramente etico: scosso dalla sorte degli eroi, riconciliato nella cosa. Solo se si tiene fermo questo modo di vedere, si può capire la tragedia antica. Noi quindi non dobbiamo concepire una conclusione di tal

genere come un esito soltanto morale, in base a cui il male è punito e la virtú premiata, e cioè "il diavolo, invecchiando, si fa frate." Non si tratta qui affatto di questo lato soggettivo della personalità in sé riflessa e del suo bene e male, ma, se la collisione era completa, si tratta della visione della conciliazione affermativa e dell'equivalersi di entrambe le potenze in lotta. Parimenti la necessità dell'esito non è un cieco destino, cioè un fato irrazionale, inintelligibile, che molti chiamano antico; ma la razionalità del destino, sebbene non appaia ancora come provvidenza autocosciente il cui divino fine ultimo compaia per sé e per gli altri insieme con il mondo e gli individui, risiede qui appunto nel fatto che il potere supremo che sta al di sopra dei singoli dèi e uomini non può tollerare che acquistino sussistenza sia le potenze che si rendono autonome unilateralmente e quindi oltrepassano i confini loro concessi, sia i conflitti che ne conseguono. Il fato ricaccia l'individualità nei suoi confini e la distrugge quando essa li ha superati. Ma una costrizione irrazionale, una sofferenza senza colpa non potrebbe non creare nell'animo dello spettatore indignazione al posto della pacificazione etica. La conciliazione *tragica* perciò, da un altro lato e a sua volta, si differenzia parimenti e altrettanto da quella *epica*. Se a questo proposito guardiamo ad Achille e ad Ulisse, vediamo che entrambi raggiungono la meta ed è giusto che la raggiungano, ma questo avviene non perché abbiano una costante fortuna che li favorisca, bensí perché hanno dovuto assaggiare l'amarezza del sentimento della finitezza e si sono dovuti far strada faticosamente attraverso difficoltà, perdite e sacrifici. Difatti la verità in generale richiede che nel corso della vita e della ampiezza oggettiva degli avvenimenti venga ad apparenza anche la nullità del finito. Cosí l'ira di Achille viene sí pacificata, egli ottiene da Agamennone ciò

di cui era stato privato, prende la sua vendetta su Ettore, i funerali di Patroclo sono celebrati ed Achille stesso viene riconosciuto come l'eccelso fra gli eroi; ma la sua ira e la sua conciliazione gli sono costate il suo piú caro amico, il nobile Patroclo; per vendicare su Ettore questa perdita egli si vede costretto a deporre la sua stessa ira e a scendere di nuovo in battaglia contro i troiani, e quando egli è riconosciuto come eccelso, ha al contempo il presentimento della morte vicina. Analogamente Ulisse giunge finalmente ad Itaca, questa meta di tutti i suoi desideri, ma da solo immerso nel sonno, dopo aver perduto tutti i suoi compagni di viaggio e tutto il bottino fatto a Troia, e dopo lunghi anni di aspettativa e di fatiche. Cosí entrambi hanno pagato il loro debito alla finitezza, e la Nemesi ha avuto quel che le spettava con la caduta di Troia ed il destino degli eroi greci. Ma la Nemesi è soltanto l'antica giustizia che abbassa solo quel che si è elevato troppo, per restaurare l'astratto equilibrio della felicità con l'infelicità, concernendo e colpendo solo l'essere finito, senza una piú precisa determinazione etica. Tale è la giustizia epica nel campo dell'accadere, la conciliazione universale di un semplice ristabilimento dell'equilibrio. La superiore riconciliazione tragica è invece in relazione al fatto che le determinate sostanzialità etiche procedono dalla loro opposizione alla loro vera armonia. Ma il modo di instaurare questo accordo può essere estremamente vario, sottolineerò qui solo i momenti principali che interessano a questo riguardo.

In primo luogo, va particolarmente messo in rilievo il fatto che se il fondamento vero e proprio delle collisioni è costruito dall'unilateralità del pathos, ciò significa qui solo che l'unilateralità è entrata nel vivo agire ed è quindi divenuta pathos unico di un individuo determinato. Se l'unilateralità deve essere superata, è dunque questo in-

dividuo che, nella misura in cui ha agito come l'*unico* pathos, deve essere soppresso e sacrificato. Infatti l'individuo è solo quest'*unica* vita, e se questa non vale saldamente per sé come *tale*, l'individuo è infranto.

Il genere piú compiuto di questo sviluppo è possibile allorquando gli individui in conflitto si presentano, secondo la loro concreta esistenza, ognuno in se stesso come totalità, cosicché in se stessi si trovano in potere di ciò che combattono, violando quindi ciò che, conformemente alla loro esistenza, dovrebbero onorare. Cosí, p. es., Antigone vive sotto il potere statale di Creonte; ella stessa è figlia di re e promessa di Emone, cosicché dovrebbe ubbidienza al comando del principe. Ma anche Creonte, che è dal canto suo padre e sposo, dovrebbe rispettare la santità del sangue e non comandare ciò che è contrario a questa pietà. Cosí in entrambi è immanente ciò contro cui si ergono rispettivamente, ed essi vengono presi ed infranti da ciò che appartiene alla cerchia stessa della loro esistenza. Antigone subisce la morte prima di avere gioito della danza nuziale, ma anche Creonte viene punito nel figlio e nella moglie, che si danno la morte, il primo per quella di Antigone, l'altra per quella di Emone. Di tutti i capolavori del mondo antico e moderno — li conosco piú o meno tutti ed ognuno dovrebbe e potrebbe conoscerli — l'*Antigone* mi pare per quest'aspetto come l'opera d'arte piú eccellente e piú soddisfacente.

L'esito tragico non ha però sempre bisogno della morte dei protagonisti per sopprimere le due unilateralità ed il loro grande onore. È noto infatti che le *Eumenidi* di Eschilo non terminano con la morte di Oreste o con la rovina delle Eumenidi, queste vendicatrici del sangue materno e della pietà di fronte ad Apollo, che vuole salvaguardare la dignità e il rispetto del capo di fami-

glia e del re e che ha istigato Oreste ad uccidere Clitennestra; ma ad Oreste la punizione viene condonata e ad entrambe le divinità è fatto onore. Al contempo però vediamo chiaro in questa conclusione risolutiva quel che valevano per i greci i loro dèi, quando li portavano ad intuizione nella loro particolarità in lotta: Di fronte all'Atene reale essi appaiono solo come momenti che vengono tenuti insieme dalla piena eticità armonica. I voti dell'Areopago sono pari; è Atena, la dea, l'Atene vivente rappresentata secondo la sua sostanza, quella che aggiunge la pietruzza bianca, assolve Oreste ma promette al contempo onori ed altari sia alle Eumenidi che ad Apollo.

In secondo luogo, di contro a questa conciliazione oggettiva, il ristabilimento dell'equilibrio può essere di natura soggettiva, nel senso che l'individualità in azione rinunzia alla fine alla sua stessa unilateralità. Ma nello staccarsi dal suo pathos sostanziale, essa apparirebbe senza carattere, il che contraddice alla consistenza delle figure plastiche. Quindi l'individuo può rinunziare a se stesso solo di fronte ad una potenza superiore e al consiglio e comando di essa, cosicché per sé egli persevera nel suo pathos, ma l'ostinata volontà viene infranta da un dio. In tal caso il nodo non è sciolto, ma, come p. es. nel *Filottete*, viene tagliato da un *deus ex machina*.

Infine, piú bella di questo esito piú che altro esteriore è la riconciliazione interiore che, a causa della sua soggettività, propende già verso il moderno. L'esempio antico piú completo a tale proposito ci è offerto dal sempre meraviglioso *Edipo a Colono*. Egli ha, senza saperlo, ucciso il padre, occupato il trono di Tebe e il letto della madre; queste colpe inconsapevoli non lo rendono infelice, ma l'antico decifratore di enigmi spinge lo sguardo nel proprio oscuro destino, acquistando la terribile

coscienza di quel che gli è accaduto. Con questo aver risolto in lui stesso l'enigma egli ha perduto la felicità, come Adamo quando acquistò coscienza del bene e del male. Ed allora egli, il veggente, si acceca, si bandisce dal trono, si diparte da Tebe, come Adamo ed Eva furono cacciati dal Paradiso, e va errando, vecchio inerme. Ma a Colono, quando carico di affanni, invece di ascoltare il desiderio del figlio che lo rivorrebbe in patria, associa a costui la sua Erinne, cancella in sé ogni dissidio e si purifica, un dio lo chiama a sé; l'occhio cieco diviene chiaro e trasfigurato, le sue ossa divengono salvezza, sostegno della città che ospitalmente lo aveva accolto. Questa trasfigurazione nella morte appare come la sua e la nostra riconciliazione entro la sua individualità e personalità. Si è voluto in ciò trovare un tono cristiano, la visione di un peccatore che Dio accoglie nella sua grazia, mentre il destino che si è riversato sulla sua finitezza è compensato in morte con la beatitudine. Ma la conciliazione religiosa cristiana è una trasfigurazione dell'anima, che, immersa nella fonte della salute eterna, si eleva al di sopra della propria realtà e dei suoi atti in quanto rende il cuore tomba del cuore — giacché lo spirito può far questo — espia con la propria individualità terrena la colpa terrena di cui è accusata, e nella certezza della beatitudine eterna e puramente spirituale se ne sta ora salda in se stessa contro quella accusa. Invece la trasfigurazione di Edipo resta pur sempre la restaurazione antica della coscienza che dalla lotta fra potenze e violazioni etiche viene restaurata all'unità e all'armonia di questo stesso contenuto *etico*.

Quel che, però, ancora vi è in questa conciliazione è la *soggettività* della soddisfazione, da cui possiamo allora passare nel campo opposto, in quello della *commedia*.

ββ) Comica è, infatti, come abbiamo visto, in genera-

le, la soggettività che porta in contraddizione e dissolve da se stessa il suo agire, ma rimane parimenti in quiete e certa di sé. La commedia, perciò, ha come sua base e punto di partenza quello con cui può chiudersi la tragedia: l'animo in se stesso assolutamente conciliato, sereno, il quale, pur distruggendo il suo volere con i propri mezzi e pur mandando in rovina se stesso perché da sé ha prodotto il contrario del suo fine, non perde con ciò il suo buon umore. D'altra parte questa sicurezza del soggetto è possibile solo per il fatto che i fini, e quindi anche i caratteri, o non contengono in sé e per sé nulla di sostanziale, oppure, se pur hanno in sé e per sé essenzialità, sono divenuti dei fini e sono effettuati in una forma assolutamente opposta rispetto alla loro verità, e quindi priva di sostanza. In tal modo allora quel che è distrutto è sempre ciò che è in se stesso nullo e indifferente, mentre il soggetto se ne sta indisturbato.

Questo è nell'insieme il concetto dell'antica commedia classica, quale ci è conservata nelle opere di Aristofane. A tale proposito si deve nettamente distinguere se i personaggi in azione sono comici per se stessi oppure solo per gli spettatori. Solo nel primo caso abbiamo il vero comico, in cui fu maestro Aristofane. Conformemente a questo punto di vista, un individuo si manifesta come ridicolo solo quando mostra di non prendere sul serio la serietà stessa del suo fine e della sua volontà. In tal modo questa serietà comporta sempre per il soggetto stesso la propria distruzione, perché questo non può impegnarsi di per sé in alcun superiore interesse universalmente valido che conduca ad una discordia essenziale e, se lo fa, porta ad apparenza solo una natura che con la sua presente esistenza ha già annullato immediatamente ciò che pare voglia effettuare, cosicché risulta che non ne è affatto compenetrata. Quindi il comico agisce per lo piú negli strati in-

feriori del presente e della realtà, fra persone che appunto sono proprio come sono e non possono né vogliono essere diverse, e, incapaci di ogni autentico pathos, non hanno tuttavia il minimo dubbio su ciò che fanno e sono. Ma al contempo essi si palesano come nature superiori per il fatto che non sono seriamente legati alla finitezza a cui si abbandonano, ma restano elevati al di sopra, saldi e sicuri in se stessi contro ogni insuccesso e perdita. Questa assoluta libertà dello spirito che in sé e per sé fin dall'inizio si consola di tutto ciò che l'uomo intraprende, questo mondo della serenità soggettiva, è ciò in cui ci introduce Aristofane. Se non si è letto Aristofane, non si può veramente sapere come l'uomo possa spassarsela. Ora, gli interessi in cui si muove questo genere di commedia non hanno affatto bisogno di essere tratti dai campi opposti all'eticità, alla religione, all'arte; al contrario, l'antica commedia greca si tiene proprio entro questa cerchia obiettiva e sostanziale, ma è l'arbitrio soggettivo, la stoltezza e deformazione comune che fa sí che agli individui falliscano azioni che tendono piú in alto. E qui si offre ad Aristofane una materia ricca, felice, che è tratta sia dagli dèi greci che dal popolo ateniese. Infatti il configurare il divino ad individualità umana trova in questa rappresentazione e nella particolarità di essa, nella misura in cui viene elaborata nel suo lato particolare ed umano, l'opposizione stessa contro la maestà del suo significato e si lascia manifestare come un vuoto sfoggio di questa soggettività ad esso inadeguata. Ma Aristofane ama specialmente offrire al riso dei suoi concittadini, nel modo piú comico e al contempo piú profondo, la stoltezza del *demos*, le follie dei suoi oratori e statisti, l'assurdità della guerra, ma prima di tutto e senza alcuna pietà la nuova tendenza di Euripide nel campo della tragedia. I personaggi in cui incarna questo conte-

nuto della sua grandiosa comicità, sono con inesauribile umorismo fin da principio tratteggiati come stolti, cosicché si vede subito che non potrà venirne nulla di buono.

Cosí per Strepsiade, che vuole rivolgersi ai filosofi per sbarazzarsi dei debiti; cosí per Socrate, che si offre come maestro di Strepsiade e di suo figlio; egualmente per Bacco, che egli fa scendere nel mondo sotterraneo per ricondurre alla luce un vero tragico; e lo stesso dicasi di Cleonte, delle donne, dei greci che vogliono trarre dal pozzo la dea della pace ecc. Il tono principale che risuona in queste manifestazioni è la fiducia che tutte queste figure hanno in se stesse, fiducia tanto piú incrollabile quanto meno si mostrano capaci di eseguire ciò che intraprendono. Gli stolti sono dei semplicioni, e anche i piú svegli presentano subito una contraddizione cosí evidente con ciò a cui mettono mano, che non perdono mai questa sicurezza ingenua della soggettività, comunque vadano le cose. La beatitudine sorridente degli dèi olimpici, la loro impassibile imperturbabilità, si stabilisce fra gli uomini e viene a capo di tutto. E tuttavia Aristofane non si mostra mai come un cattivo e freddo motteggiatore, ma è al contrario uomo di vastissima cultura, il migliore dei cittadini, preoccupato seriamente del bene di Atene e vero patriota in ogni circostanza. Quel che nelle sue commedie egli mostra in piena dissoluzione non è, come ho già detto, l'etico ed il divino, ma la deformazione generale che fa sfoggio della parvenza di queste potenze sostanziali, la forma e l'apparenza individuale in cui già di per sé non c'è piú la cosa vera e propria, cosicché esse possono apertamente essere abbandonate al gioco della soggettività, senza ipocrisia alcuna. Ma in quanto Aristofane ci mette cosí dinanzi la contraddizione assoluta fra la vera

essenza degli dèi, della vita politica ed etica, e la soggettività dei cittadini ed individui che dovrebbero realizzare questo contenuto, vi è in questa vittoria della soggettività, e nonostante quel che se ne può pensare, uno dei maggiori sintomi della decadenza della Grecia; e cosí questi prodotti di un radicale buonumore ingenuo sono in effetti gli ultimi grandi risultati creati dalla poesia del popolo greco, di questo popolo cosí anche qui colto e arguto.

β) Volgendoci ora all'arte drammatica del mondo *moderno*, fisseremo anche qui solo alcune differenze in generale, che hanno importanza nei riguardi sia della tragedia che della commedia e del dramma.

αα) La tragedia nella sua antica maestà plastica si arresta all'unilateralità di porre come unica base essenziale l'affermarsi della sostanza e della necessità etica, lasciando invece in sé senza sviluppo l'approfondimento individuale e soggettivo dei caratteri in azione, mentre la commedia dal canto suo porta a manifestazione e rende perfettamente compiuto con plasticità rovesciata la soggettività nel libero effondersi della sua deformazione e della dissoluzione di essa.

Ora, la *tragedia moderna* accoglie nel proprio ambito fin dall'inizio il principio della soggettività. Essa quindi fa suo oggetto e contenuto vero e proprio l'interiorità soggettiva del carattere, che non è la animazione classica semplicemente individuale di potenze etiche, e lascia che sotto l'identico tipo le azioni vengano a collisione ad opera dell'accidentalità esteriore delle circostanze e che, altrettanto, la stessa accidentalità decida o sembri decidere del successo. A questo riguardo noi dobbiamo parlare dei seguenti punti principali:

in primo luogo, della natura dei vari *fini* che devono venire ad esecuzione come contenuto dei caratteri;

in secondo luogo, dei *caratteri tragici* ed insieme delle collisioni a cui sono sottoposti;

in terzo luogo, dell'*esito* e della conciliazione tragica, i quali sono diversi da quelli della tragedia antica.

Per quanto nella tragedia romantica il centro sia costituito dalla soggettività delle sofferenze e delle passioni, nel senso proprio di questa parola, non può tuttavia mancare nell'agire umano la base di fini determinati tratti dall'ambito concreto della famiglia, dello stato, della chiesa ecc. Infatti, con l'agire, l'uomo entra nella cerchia della particolarità reale. Ma poiché ora in queste sfere non è il sostanziale come tale a costituire l'interesse degli individui, i fini si particolarizzano in una vastità e molteplicità, ed insieme in una specificità, in cui quel che è veramente essenziale spesso può trasparire solo in modo alterato. Inoltre questi fini acquistano una forma interamente mutata. Nella cerchia religiosa, p. es., le potenze etiche particolari, in prima persona o come pathos di eroi umani, configurate dalla fantasia a dèi individuali, non restano piú il contenuto radicale, ma viene invece portata a manifestazione la storia di Cristo, dei santi ecc.; rispetto allo Stato, sono particolarmente il potere regio, la potenza dei vassalli, le lotte delle dinastie o di singoli membri di una medesima casa regnante, che vengono ad apparenza in modo molto vario; e, proseguendo, troviamo inoltre rapporti borghesi e di diritto privato ed anche rapporti di altro genere; e analogamente compaiono nella vita familiare lati che non erano ancora accessibili al dramma antico. Infatti, poiché nelle cerchie su accennate il principio della soggettività si è creato un suo proprio diritto, ecco che in tutte le sfere compaiono nuovi elementi che l'uomo moderno si ritiene autorizzato a porre come fine e come criterio delle sue azioni.

D'altra parte c'è il diritto della soggettività come tale,

che si afferma come unico contenuto ed assume ora come fine esclusivo l'amore, l'onore personale, ecc., fino al punto che gli altri rapporti da una parte possono apparire solo come il terreno esteriore su cui si muovono questi interessi moderni, mentre dall'altra essi per sé si contrappongono ed entrano in conflitto con le esigenze dell'animo soggettivo. Ancora piú nel profondo vanno il torto e il crimine da cui il carattere soggettivo, sebbene non ne faccia un fine appunto come torto e crimine, tuttavia non rifugge per raggiungere la meta prefissa.

In terzo luogo, di contro a questa particolarizzazione e soggettività, i fini, a loro volta, da una parte possono estendersi alla universalità ed ampiezza comprensiva del contenuto, dall'altra sono concepiti ed effettuati come in se stessi sostanziali. Rispetto alla prima di queste due eventualità voglio solo ricordare la tragedia filosofica assoluta, il *Faust* di Goethe, in cui da un lato l'insoddisfazione per la scienza, dall'altro la vitalità della vita mondana e del godimento terreno, e in generale la mediazione tragicamente ricercata del sapere e dello sforzo soggettivi con l'assoluto nella sua essenza e nella sua apparenza, ci danno una vastità di contenuto, quale nessun altro poeta drammatico ha osato abbracciare in un'unica opera. Analogamente, anche il Karl Moor di Schiller si erge contro l'insieme dell'ordinamento civile e l'intera condizione del mondo e dell'umanità della sua epoca, a cui si ribella in questo senso universale. Wallenstein parimenti concepisce un grande fine universale, l'unità e la pace della Germania, un fine che gli fallisce sia per i mezzi che, riuniti artificiosamente ed esteriormente, si infrangono e vengono meno proprio quand'egli vi è seriamente impegnato, sia per la sua rivolta contro l'autorità imperiale, contro la cui potenza lui e la sua impresa sono destinati a spezzarsi. Questi fini mondiali univer-

sali, quali sono quelli perseguiti da Karl Moor e da Wallenstein, in generale non possono essere realizzati da un *unico* individuo in *siffatto* modo che gli altri divengano docili strumenti, ma si effettuano ad opera propria sia con il consenso di molti, sia contro e senza la loro coscienza. Come esempio di una concezione dei fini in sé sostanziali, citerò solo alcune tragedie di Calderón, in cui l'amore, l'onore ecc., sono trattati da parte degli individui in azione, e rispetto ai loro diritti e doveri, co-come un codice di leggi per sé fisse. Anche nelle figure tragiche di Schiller si incontra spesso un aspetto analogo, benché su un piano interamente diverso, inquantoché questi individui concepiscono ed intrecciano i loro fini al contempo nel senso di assoluti diritti umani universali. Cosí, p. es., già il maggiore Ferdinando, in *Amore e Cabala*, intende difendere i diritti della natura contro le convenzionalità della moda, e soprattutto il marchese Posa rivendica la libertà di pensiero come bene inalienabile dell'umanità.

Ma in generale nella tragedia moderna gli individui non agiscono in vista del lato sostanziale dei loro fini né questo è ciò che si afferma come l'impulso nella loro passione, bensí è la soggettività del loro cuore ed animo o la particolarità del loro carattere quella che preme per esser soddisfatta. Infatti, negli stessi esempi su citati, da una parte, negli eroi dell'onore e dell'amore dei drammi spagnoli, il contenuto dei loro fini è in sé e per sé cosí soggettivo, che i diritti e doveri di esso possono coincidere immediatamente con i propri desideri del cuore, dall'altra, nelle opere giovanili di Schiller, l'invocazione alla natura, ai diritti umani e al miglioramento del mondo appare per lo piú solo come l'esaltazione di un entusiasmo soggettivo; e se Schiller piú tardi cercò di far valere un pathos piú maturo, questo accadde perché era

sua intenzione restaurare nella moderna arte drammatica il principio della tragedia antica. Per mettere in rilievo la differenza piú precisa che a questo riguardo vi è fra la tragedia antica e quella moderna accennerò solo all'*Amleto* di Shakespeare, che ha a fondamento una collisione analoga a quella trattata da Eschilo nelle *Coefore* e da Sofocle nell'*Elettra*. Infatti anche ad Amleto è ucciso il padre e re e la madre ha sposato l'assassino. Ma ciò che per i poeti greci ha una legittimità etica, la morte di Agamennone, acquista in Shakespeare soltanto la forma di un crimine infame, di cui la madre di Amleto è innocente, cosicché il figlio come vendicatore deve rivolgersi solo contro il re fratricida, in cui non vede nulla che sia veramente da onorare. La collisione vera e propria, perciò, non si svolge intorno al fatto che il figlio con la sua vendetta etica deve violare l'eticità stessa, ma intorno al carattere soggettivo di Amleto, la cui nobile anima non è fatta per questo genere di attività energica e, piena di disgusto per il mondo e la vita, sbattuta fra decisione, prove e preparativi di esecuzione, viene a soccombere per la propria esitazione e l'intreccio esterno delle circostanze.

Se ci volgiamo ora, in secondo luogo, al lato che è di importanza preminente nella tragedia moderna, cioè ai *caratteri* con la loro collisione, quel che possiamo prendere come punto di partenza è in breve quel che segue.

Gli eroi della antica tragedia classica si trovano di fronte a circostanze in cui essi, quando si decidono fermamente all'*unico* pathos etico che solo corrisponde alla loro natura per sé compiuta, necessariamente devono venire in conflitto con la potenza etica che li contrasta e che ha eguale legittimità. I caratteri romantici invece fin dall'inizio stanno nel mezzo di un gran numero di rapporti e circostanze piú accidentali, entro cui si può

agire in un modo o nell'altro, cosicché il conflitto, occasionato invero dai presupposti esterni, risiede essenzialmente nel *carattere* a cui gli individui obbediscono nella loro passione non a causa della legittimità sostanziale ma perché essi sono proprio ciò che sono. Anche gli eroi greci, certo, agiscono secondo la loro individualità, ma, come ho già detto, questa individualità nell'altra tragedia antica è essa stessa necessariamente un pathos in sé etico, mentre in quella moderna il carattere peculiare come tale, in cui resta accidentale se esso coglie ciò che è in se stesso legittimo o è spinto al torto e al crimine, si decide in base a desideri e bisogni soggettivi, a influssi esterni ecc. Qui l'eticità del fine e quella del carattere *possono*, sí, anche coincidere, ma tale congruenza, a causa della particolarizzazione dei fini, delle passioni e dell'interiorità soggettiva, non costituisce la base *essenziale* e la condizione oggettiva della profondità e bellezza tragica.

Per ciò che riguarda ora le altre *differenze* fra i caratteri, ben poco di generale si può dire data la varia molteplicità a cui in questo ambito sono spalancate tutte le porte. Voglio perciò toccare solo i seguenti lati principali. Una prima opposizione che balza subito agli occhi è quella fra una caratteristica *astratta* e quindi formale e individui che ci si presentano in modo vivo come uomini concreti. Di questo primo genere si possono citare come esempi particolarmente le figure tragiche dei francesi e degli italiani, le quali, sorte dall'imitazione di quelle antiche, possono valere piú o meno solo come semplici personificazioni di passioni determinate — l'amore, l'onore, la fama, l'ambizione, la tirannia ecc., — e pur offrendo allo spettatore i motivi delle loro azioni, cosí come il grado ed il genere dei loro sentimenti, con grande sfoggio di declamazioni e con molta retorica, esse ci fanno pensare, con questa loro maniera di esplicazione, piú alle opere

mancate di Seneca che ai capolavori drammatici dei greci. Anche la tragedia spagnola sfiora questa astratta descrizione di caratteri. Ma qui il pathos dell'amore nel conflitto con l'onore, l'amicizia, l'autorità regia ecc. è allora di natura cosí astrattamente soggettiva e ha un rilievo cosí netto riguardo a diritti e doveri, che esso, se in questa sostanzialità per cosí dire soggettiva deve ribalzare come l'interesse vero e proprio, non permette quasi affatto una piú piena particolarizzazione dei caratteri. Tuttavia le figure spagnole hanno spesso una conchiusione, se pur meno compiuta, ed una personalità per cosí dire cruda, che manca a quelle francesi; e al contempo gli spagnoli, di contro alla fredda semplicità propria allo svolgimento delle tragedie francesi, sanno anche nella tragedia compensare la mancanza di una molteplicità interna con la ricchezza e l'acuta invenzione di situazioni e intrecci interessanti. Maestri nel rappresentare individui e caratteri umanamente pieni sono invece in particolare gli inglesi, fra cui su tutti si innalza quasi irragiungibile Shakespeare. Infatti, anche quando l'intero pathos dei suoi eroi tragici è preso da una qualsiasi passione semplicemente formale, come p. es. in *Macbeth* l'ambizione o in *Otello* la gelosia, una simile astrazione non distrugge già la largamente estesa individualità, ma gli individui pur in questa determinatezza restano sempre uomini interi. Anzi, quanto piú Shakespeare nella infinita ampiezza del suo teatro mondiale arriva anche fino agli estremi del male e della stoltezza, tanto piú, come ho già notato, anche in questi limiti estremi egli non immerge già le sue figure nella loro limitatezza, privandole della ricchezza di una addobbatura poetica; ma al contrario dà loro spirito e fantasia, e con l'immagine, in cui essi con intuizione teoretica si contemplano oggettivamente come un'opera d'arte, li rende liberi artisti di se

stessi, e cosí con la piena delineazione e fedeltà dei suoi caratteri ci sa interessare ai colpevoli nella stessa misura che agli stolti e tangheri piú comuni. Analoga è l'intrinsecazione dei suoi caratteri tragici: individuali, reali, immediatamente vivi, estremamente varii e tuttavia, quando appare necessario, dotati di tale sublimità e forza calzante dell'espressione di tale intimità e inventiva di immagini e paragoni prodotti sul momento, di tale oratoria, non scolastica ma propria al sentimento reale e alla universalità del carattere, che, rispetto a questa unione di vitalità immediata e di interna grandezza dell'anima, nessun poeta drammatico moderno può essere facilmente paragonato a lui. Infatti Goethe nella sua gioventú ha, sí, teso ad un'analoga fedeltà naturale e ad un'analoga particolarità, ma senza la forza e l'altezza interna della passione, e Schiller a sua volta è caduto in una violenza tale che la tumultuosa espansione di questa manca del nocciolo vero e proprio.

Una *seconda* differenza nei caratteri moderni consiste nella loro *fermezza* o nella loro interna *incertezza* ed esitazione. La debolezza dell'indecisione, l'incertezza della riflessione, lo stare a ponderare i motivi secondo cui prendere una decisione, talvolta si trovano anche presso gli antichi nelle tragedie di Euripide, il quale però già si distacca dalla plasticità conchiusa dei caratteri e delle azioni e passa ad elementi di commozione soggettiva. Nella tragedia moderna tali figure oscillanti si incontrano piú spesso, soprattutto in *questo* senso, che sono in sé dominati da una doppia passione la quale li rimanda da una decisione all'altra, da un atto all'altro. Ho già parlato altrove di questa incertezza (cfr. pp. 316-321), per cui qui voglio solo aggiungere che, quantunque l'azione tragica debba basarsi sulla collisione, tuttavia il porre il dissidio in un unico e medesimo individuo diventa sempre una co-

sa molto scabrosa. Infatti la lacerazione in interessi opposti ha il suo fondamento da un lato nella mancanza di chiarezza e nell'ottusità dello spirito, dall'altro nella debolezza e nell'immaturità. Alcune figure di tal genere si incontrano ancora nelle opere giovanili di Goethe, p. es. Weislingen, Fernando in *Stella*, ma soprattutto Clavigo. Essi sono uomini doppi che non possono giungere ad una individualità compiuta e quindi salda. Le cose sono già diverse quando ad un carattere per se stesso sicuro appaiono ugualmente sacre due opposte sfere di vita, due doveri e cosí via, ed egli si vede costretto a schierarsi con l'*uno* ad esclusione dell'altro. In tal caso infatti la incertezza è solo una fase di passaggio e non costituisce il nerbo del carattere. Ancora diverso è il caso tragico in cui un animo contro la sua migliore volontà devia verso fini passionali opposti, come p. es., la *Pulzella* di Schiller, e da questa discordia interna deve restaurarsi in se stesso e verso l'esterno oppure perire. Ma questa tragedia soggettiva di un dissidio interno, quando diviene la leva motrice di tutto lo svolgimento tragico, possiede in generale qualcosa di triste, di penoso e nello stesso tempo di spiacevole ed il poeta fa meglio ad evitarla che a ricercarla e a svilupparla a preferenza di altri temi. Un errore ancora piú grave si ha, però, quando questa incertezza ed esitazione del carattere e di tutto l'uomo quasi come una falsa dialettica artistica viene posta a principio dell'intera manifestazione, per cui la verità consisterebbe solo nel mostrare che nessun carattere è in sé fermo e sicuro di se stesso. I fini unilaterali di passioni e caratteri particolari non devono certo portare ad una realizzazione incontestata, ed anche nella realtà abituale l'esperienza della loro finitezza e caducità non viene loro risparmiata dalla forza reagente dei rapporti e degli individui opposti a quei fini; ma questo esito, che è l'unico a costituire la conclusione appro-

priata, non deve essere trasferito come un ingranaggio dialettico per cosí dire nel mezzo dell'individuo, ché altrimenti il soggetto come *questa* soggettività è solo una forma vuota, indeterminata, che non concresce in modo vivo con alcuna determinatezza dei fini e del carattere. Egualmente le cose sono ancora diverse quando il mutamento nella condizione interna di tutto l'uomo appare come una conseguenza necessaria appunto di questa sua particolarità, cosicché allora si sviluppa e scaturisce solo ciò che in sé e per sé vi era già prima nel carattere, per propria natura. Cosí, p. es., nel *Re Lear* di Shakespeare l'originaria stoltezza del vecchio si accresce fino alla follia, nello stesso modo in cui la cecità spirituale di Gloster si trasforma in reale cecità fisica, e solo allora gli è dato di vedere la vera differenza dell'amore delle figlie. Proprio Shakespeare, di contro a quella manifestazione di caratteri esitanti ed in sé discordi, ci dà i piú begli esempi di figure in sé ferme e conseguenti, che vanno in rovina proprio per questo deciso tener fermo a se stesse e ai loro fini. Tali figure non eticamente legittime, ma sostenute solo dalla necessità formale della loro individualità, si lasciano trascinare a compiere il loro atto dalle circostanze esterne o vi si gettano ciecamente e vi perseverano con la forza della loro volontà, anche quando fanno ciò che fanno solo per il bisogno di affermarsi contro gli altri o perché sono insomma giunti al punto in cui si trovano. Il sorgere della passione che, pur essendo in sé conforme al carattere, fin qui soltanto non è ancora scaturita, perviene ora a svolgimento: questo procedere e svolgersi di una grande anima, il suo sviluppo interno, il quadro della sua autodistruggitrice lotta con le circostanze, i rapporti e le conseguenze, costituiscono il contenuto principale in molte delle piú interessanti tragedie di Shakespeare.

L'ultimo punto importante di cui dobbiamo ora par-

lare riguarda l'*esito tragico* verso cui si spingono i caratteri moderni, ed insieme il genere di *conciliazione* tragica a cui si può giungere a questo stadio. Nella tragedia antica è la giustizia eterna che, come potenza assoluta del destino, salvaguarda e mantiene l'accordo della sostanza etica di fronte alle potenze particolari che si rendono autonome e vengono quindi a collisione, e che nella razionalità interna del suo governo ci soddisfa con la visione della rovina degli individui stessi. Se nella tragedia moderna interviene una giustizia analoga, essa, per la particolarità dei fini e dei caratteri, è piú astratta e nello stesso tempo piú fredda, di natura penale, data la maggiore gravità del torto e del crimine a cui si vedono costretti gli individui se vogliono affermarsi. Per es., Macbeth, le figlie maggiori di Re Lear con i loro mariti, il Presidente in *Amore e Cabala*, Riccardo III ecc., ecc., per la loro crudeltà non meritano nulla di meglio di quanto capita loro. Un esito di tal genere si manifesta abitualmente nel fatto che gli individui si spezzano contro una potenza esistente, in opposizione alla quale vogliono effettuare il loro fine particolare. Cosí p. es. Wallenstein soccombe di fronte alla solidità del potere imperiale; ma anche il vecchio Piccolomini, che nell'affermazione dell'ordine legale ha tradito un amico ed ha violato la forma dell'amicizia, viene punito con la morte del figlio immolato. Anche Götz von Berlichingen attacca una condizione politicamente sussistente e saldamente fondata, e soccombe; lo stesso avviene per Weislingen ed Adelaide che, pur stando dalla parte di questo potere legale, si preparano tuttavia una triste fine con i loro torti e la loro perfidia. Data la soggettività dei caratteri sorge qui subito l'esigenza che anche gli individui si dimostrino in se stessi conciliati con il loro destino individuale. Questa soddisfazione può essere sia religiosa, nel senso che l'a-

nima sa che le è assicurata una superiore indistruggibile beatitudine di fronte alla rovina della sua individualità mondana, sia di natura piú formale ma mondana, nel senso che il carattere mantiene la forza e la coerenza, senza spezzarsi, fino alla rovina e cosí conserva con intatta energia la sua libertà soggettiva di fronte a tutti i rapporti e a tutte le disgrazie; e può essere infine una soddisfazione piú ricca di contenuto mediante il riconoscimento da parte dell'animo, che ad esso tocca pur sempre una sorte, per quanto amara essa sia, la quale è conforme alla propria azione.

D'altra parte però l'esito tragico si manifesta anche come effetto semplicemente di circostanze infelici e di altre accidentalità esteriori che si sarebbero potute svolgere anche diversamente e avrebbero potuto avere per conseguenza una fine felice. In tal caso ci resta solo la visione di una individualità moderna la quale, data la particolarità del carattere, delle circostanze e degli intrecci, è esposta in sé e per sé alla caducità del terrestre in generale e deve sopportare il destino della finitezza. Questa mera tristezza è però vuota ed in particolare diventa una necessità soltanto terribile ed esteriore proprio quando vediamo sccombere in questa battaglia, contro la sfortuna di accidenti soltanto esteriori, animi in se stessi nobili e belli. Un simile procedimento ci può colpire fortemente, ma ci appare soltanto crudele, mentre si fa strada immediatamente l'esigenza che le circostanze esteriori concordino con quel che costituisce la natura interna vera e propria di quei bei caratteri. Solo per questi rispetti ci possiamo sentire conciliati, p. es., di fronte alla morte di Amleto e a quella di Giulietta. Considerata esteriormente, la morte di Amleto appare avvenire incidentalmente, per il duello con Laerte e per lo scambio delle spade. Ma nel fondo dell'animo di Amleto vi è fin dall'inizio la morte. Il

banco di sabbia della finitezza non gli basta; di fronte a questa tristezza e mollezza, di fronte a questo dolore, a questo disgusto per tutte le condizioni della vita noi sentiamo spontaneamente che egli è in questo crudele ambiente un uomo perduto, già quasi consumato dal tedio interno prima ancora che gli venga la morte dall'esterno. Lo stesso avviene in *Romeo e Giulietta*; questo tenero fiore non si addice al suolo su cui è sbocciato, e non ci resta altro che rimpiangere la triste fugacità di un amore cosí bello, che come una delicata rosa nella valle di questo mondo accidentale viene abbattuto dalle inclementi tempeste e dai fragili calcoli di una nobile bene intenzionata saggezza. Ma questa mestizia che ci coglie è una conciliazione soltanto dolorosa, una *infelice beatitudine* nell'infelicità.

ββ) I poeti, come ci presentano la semplice rovina degli individui, cosí possono egualmente dare alla medesima accidentalità degli intrecci una direzione tale che, per quanto le altre circostanze non sembrino permetterlo, ne venga un esito felice per i rapporti e i caratteri ai quali ci hanno interessato. Questo destino favorevole possiede per lo meno un diritto pari a quello sfavorevole, e se non si tratta di niente altro che di questa differenza, confesso che per parte mia è preferibile un lieto fine. E perché no? Preferire ad una soluzione felice l'infelicità solo perché è infelicità, non ha altra giustificazione se non quella di una presunta sensibilità raffinata la quale si pasce di dolore e sofferenza, in cui si trova piú interessante che non in situazioni senza dolore, ch'essa considera come banali. Quindi, se gli interessi sono in se stessi tali che non vale la pena di sacrificare per essi gli individui, perché questi, senza rinunziare a se stessi, possono rinunziare ai loro fini o trovare reciprocamente un accordo, allora la conclusione non ha bisogno di essere tragica. Infatti la

tragedia dei conflitti e della loro soluzione deve essere fatta valere solo quando ciò è necessario per dare il giusto posto ad una visione superiore. Ma se manca questa necessità, la semplice sofferenza ed infelicità non è giustificata da niente. Troviamo qui la base naturale per i *drammi* e le *composizioni teatrali*, che stanno a mezzo fra tragedia e commedia. Al piano propriamente poetico di questo genere ho accennato già sopra. Ma presso di noi tedeschi esso da una parte si è volto al lato commovente entro la cerchia della vita borghese e familiare, e dall'altra si è occupato della cavalleria, come è venuto di moda dopo il *Götz*, ed è in questo campo principalmente che si è celebrato il trionfo del lato *morale*. Gli argomenti abituali sono, in tal caso, il denaro e la ricchezza, le differenze di ceto, gli amori infelici e le meschinità interne proprie a cerchie e rapporti modesti e cosí via; e insomma in generale ciò che noi abbiamo quotidianamente dinanzi agli occhi, con la sola differenza che in queste opere moraleggianti la virtú e il dovere riportano la vittoria, e il vizio viene biasimato e punito, oppure condotto al ravvedimento, cosicché la conciliazione deve ora risiedere in questa fine morale che appiana tutto. Con ciò l'interesse principale è collocato nella soggettività della disposizione d'animo e del buon o cattivo cuore. Ma quanto piú l'astratta disposizione morale dell'animo costituisce il punto cardine, tanto meno può esserci da un lato il pathos di qualcosa di oggettivo, di un fine in sé essenziale a cui è legata l'individualità, mentre dall'altro neanche il carattere determinato può alla fine reggere e affermarsi fino in fondo. Infatti, se ogni cosa viene contrabbandata nella disposizione d'animo semplicemente morale e nel cuore, la restante determinatezza del carattere o almeno dei fini particolari non ha piú alcun appoggio in questa soggettività e forza della riflessione morale.

Il cuore può infrangersi e mutarsi nelle sue disposizioni. Questi drammi commoventi, come p. es. *Misantropia e Pentimento* di Kotzebue e molte delle colpe morali nei drammi di Iffland, a considerarli attentamente, non finiscono appunto né bene né male. Infatti di solito tutto si riduce al perdono e alla promessa di migliorarsi, ed allora abbiamo anche ogni possibilità di conversione interiore e di rinuncia alla propria natura. In ciò sta certo l'alta natura e grandezza dello spirito, ma quando si tratta, come avviene spesso per gli eroi di Kotzebue e talvolta per quelli di Iffland, di un giovincello, di una canaglia, di un briccone che promettono di migliorarsi, allora con tale gente, che di per sé non è buona a nulla, anche la conversione sarà solo ipocrisia oppure sarà cosí superficiale da non essere profondamente radicata e da conferire al tutto una fine soltanto esterna e momentanea, e tale che in fondo tutto può andare di nuovo in malora non appena alla prima occasione le cose si voltino altrimenti.

γγ) Per quel che infine riguarda la *commedia* moderna, noi abbiamo qui soprattutto da rilevare una differenza di importanza essenziale, di cui ho già parlato a proposito dell'antica commedia attica: la differenza cioè che consiste nel fatto se la stoltezza e l'unilateralità dei personaggi in azione appaiano ridicole solo per gli altri o anche per se stesse, se quindi le figure comiche possano essere oggetto di riso solo per gli spettatori o anche per loro stesse. Aristofane, comico autentico, aveva posto a principio fondamentale della sua manifestazione solo quest'ultimo caso. Ma già nella commedia greca posteriore e poi in Plauto e Terenzio si sviluppa la tendenza opposta, che nelle commedie moderne è infine giunta ad aver tanto valore che un gran numero di produzioni comiche si orientano piú o meno verso quel che è solo prosaicamente ridicolo, anzi verso ciò che è aspro e ripugnante. Special-

mente Molière, nelle sue piú fini commedie, che non vogliono essere delle buffonerie, si è ad es. collocato a questo livello. Il prosaico ha qui la sua base nel fatto che gli individui sono con il loro fine in un rapporto di estrema serietà. Essi lo perseguono perciò con tutto lo zelo richiesto da questa serietà e, se alla fine sono delusi o lo distruggono da se stessi, non possono ridere di un riso libero e soddisfatto, ma sono semplicemente le vittime frustrate del riso altrui, mescolantesi per lo piú alla gioia malvagia. Cosí, p. es., il *Tartufo* di Molière, "le faux dévot," come smascheramento di un vero ribaldo, non è qualcosa di divertente ma di molto serio, e l'illusione dell'ingannato Orgone arriva fino alla penosità di una infelicità che può essere sciolta solo dal *deus ex machina*, cosí che alla fine il giudice può dirgli:

Remettez-vous, Monsieur, d'une alarme si chaude.
Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude,
Un prince dont les yeux se font jour dans les coeurs,
Et que ne peut tromper tout l'art des imposteurs.

E nemmeno vi è nulla di propriamente comico nell'astrazione odiosa di caratteri cosí saldi come p. es. l'*Avaro* di Molière, i quali caratteri sono cosí assolutamente e seriamente presi dalla loro ristretta passione, che essi non riescono mai a liberare l'animo da questo limite. In compenso poi soprattutto questo campo offre all'abilità finemente sviluppata di un preciso disegno dei caratteri o all'effettuazione di un intrigo ben congegnato la migliore occasione per mostrare la loro intelligente maestria.

L'intrigo per lo piú nasce dal fatto che un individuo cerca di raggiungere i suoi fini ingannando gli altri, ossia dando a vedere di legarsi ai loro interessi e di promuoverli, ma propriamente conducendoli nella contraddizione

di annullare se stessi con questo falso aiuto. Di contro a ciò poi viene abilmente usato il mezzo opposto, di rispondere a propria volta con un'altra simulazione, facendo cosí cadere l'altro nello stesso imbarazzo; si tratta di un giro e rigiro che si può applicare ad infinite situazioni ed intrecci con la piú varia ingegnosità. I piú fini maestri nell'inventare questi intrighi ed intrecci sono particolarmente gli spagnoli, che ci hanno dato in tale sfera molte cose attraenti ed eccellenti. Il contenuto è dato in tal caso dagl'interessi dell'amore, dell'onore ecc., che nella tragedia conducono alle piú profonde collisioni, ma che nella commedia si mostrano di per sé senza sostanza e si distruggono comicamente, come quando, p. es., c'è l'orgoglio di non volere confessare un amore da lungo tempo provato e che alla fine tradisce se stesso proprio per questo. I personaggi infine che intessono e portano avanti questi intrighi e che nella commedia romana erano gli schiavi, sono di solito in quella moderna i servi e le cameriere che non hanno alcun rispetto dei fini dei loro padroni, ma al contrario li promuovono o fanno fallire a seconda del loro vantaggio, offrendo soltanto lo spettacolo ridicolo che in verità i padroni sono i servi e i servi sono i padroni, oppure dando almeno occasione ad altre situazioni comiche, che divengono tali o esteriormente o perché provocate esplicitamente. Noi stessi come spettatori partecipiamo al segreto e, ben sicuri di noi dinanzi ad ogni astuzia e ad ogni inganno, spesso condotto molto seriamente contro il migliore dei padri o degli zii ecc., possiamo ridere di ogni contraddizione che in questi imbrogli c'è in se stessa o viene alla luce.

In tal modo la commedia moderna in generale presenta davanti agli spettatori gli interessi privati ed i caratteri di questa cerchia privata con deformazioni accidentali, lati ridicoli, abitudini anormali ed atti stolti, e

ciò sia con la descrizione dei caratteri sia con gli intrecci comici di situazioni e condizioni. Ma una letizia cosí franca, quale è presente come costante conciliazione in tutte le commedie di Aristofane, non anima questo genere di commedie, che anzi possono urtare quando quel che è in sé cattivo, l'astuzia dei servi, gli imbrogli dei figli e dei pupilli verso degni padroni, padri e tutori, riportano la vittoria senza che questi vecchi si facciano determinare da cattivi pregiudizi o bizzarrie che giustificherebbero il loro essere ridicoli in questa impotente stoltezza e il loro essere sacrificati a fini altrui.

A sua volta il mondo moderno, di contro a questa trattazione in complesso prosaica della commedia, ha anche elaborato un livello di dramma che è di natura autenticamente comica e poetica. In tal caso infatti la serenità dell'animo, la sicura gaiezza di fronte ad ogni insuccesso e disavventura, la presunzione e l'audacia della stoltezza, dell'imbecillità e della soggettività tranquille e beate in se stesse costituiscono ancora una volta il tono fondamentale. E cosí con piú profonda pienezza ed interiorità di umorismo, sia che si tratti di una cerchia ristretta o piú ampia, di un contenuto insignificante o piú importante, ritorna qui quel che nell'antichità Aristofane ha fatto nel suo campo nel modo piú perfetto. Come splendido esempio di questa sfera voglio nominare a conclusione ancora una volta Shakespeare, astenendomi da ogni piú particolare caratterizzazione.

Con l'esame dei vari generi in cui si sviluppa la commedia siamo giunti effettivamente alla fine della nostra trattazione scientifica. Partimmo dall'arte simbolica, in cui la soggettività si sforza di trovarsi come contenuto e forma e di divenire oggettiva; passammo poi alla plasticità classica, che si colloca dinanzi in viva individualità il sostanziale divenuto per sé chiaro, e finimmo, nell'arte roman-

tica dell'animo e dell'intimità, con la libera soggettività assoluta che si muove spiritualmente in se stessa e che, in sé soddisfatta, non si unisce piú con l'oggettivo ed il particolare, ma nell'umorismo del comico si porta a coscienza il negativo di questa dissoluzione. Ma a questo culmine la commedia conduce al contempo alla dissoluzione dell'arte in generale. Il fine di tutte le arti è l'identità prodotta dallo spirito, in cui viene rivelato per l'animo, per la rappresentazione e per la nostra intuizione esterna, in apparenza e forma reale, l'eterno, il divino, ciò che è in sé e per sé vero. Ma se la commedia manifesta questa unità solo nella sua auto-distruzione, in quanto l'assoluto che vuole prodursi a realtà, vede annullata questa realizzazione stessa dagli interessi divenuti ora per se liberi nell'elemento della realtà e rivolti solo all'accidentale ed al soggettivo, allora la presenza e l'operosità dell'assoluto non compaiono piú in un'unione positiva con i caratteri ed i fini dell'esistenza reale, bensí si affermano solo nella forma negativa secondo cui tutto ciò che all'assoluto non corrisponde si elimina e solo la soggettività come tale si mostra, in questa dissoluzione, certa di se stessa ed in sé rassicurata.

In tal modo noi abbiamo ora fino alla fine ordinato filosoficamente in corona ogni determinazione essenziale del bello e della forma dell'arte, ed intessere questa corona costituisce il compito piú degno che la scienza sia in grado di portare a compimento. Infatti nell'arte abbiamo a che fare non con un congegno semplicemente piacevole o utile, bensí con la liberazione dello spirito dal contenuto e dalle forme della finitezza, con la presenza e la conciliazione dell'assoluto nel sensibile e nell'apparente, con uno svolgimento della verità, che non si esaurisce come storia naturale, ma si rivela nella storia del mondo, di cui essa stessa costituisce il lato piú bello e la migliore

ricompensa del duro lavoro entro il reale e dell'ingrata fatica della conoscenza. Perciò il nostro esame non poteva consistere in una semplice critica di opere d'arte o nell'indicare il modo come produrle; esso non ha avuto altro scopo se non quello di seguire, e con il pensiero concepire e provare, il concetto fondamentale del bello e dell'arte attraverso tutti gli stadi che esso percorre nella sua realizzazione. Mi auguro che la mia esposizione vi abbia soddisfatto su questo punto principale, e se il vincolo che si era stabilito fra di noi in generale ed in vista di questo fine comune è ora sciolto, mi auguro, e questo è il mio ultimo desiderio, che si sia instaurato un legame piú alto ed indistruggibile, quello dell'idea del bello e del vero, e che questo possa da ora in avanti tenerci saldamente uniti per sempre.

Fine

Indice analitico

Indice

Finito di stampare dalla Tipolito Milano-Roma - aprile 1978 - Milano